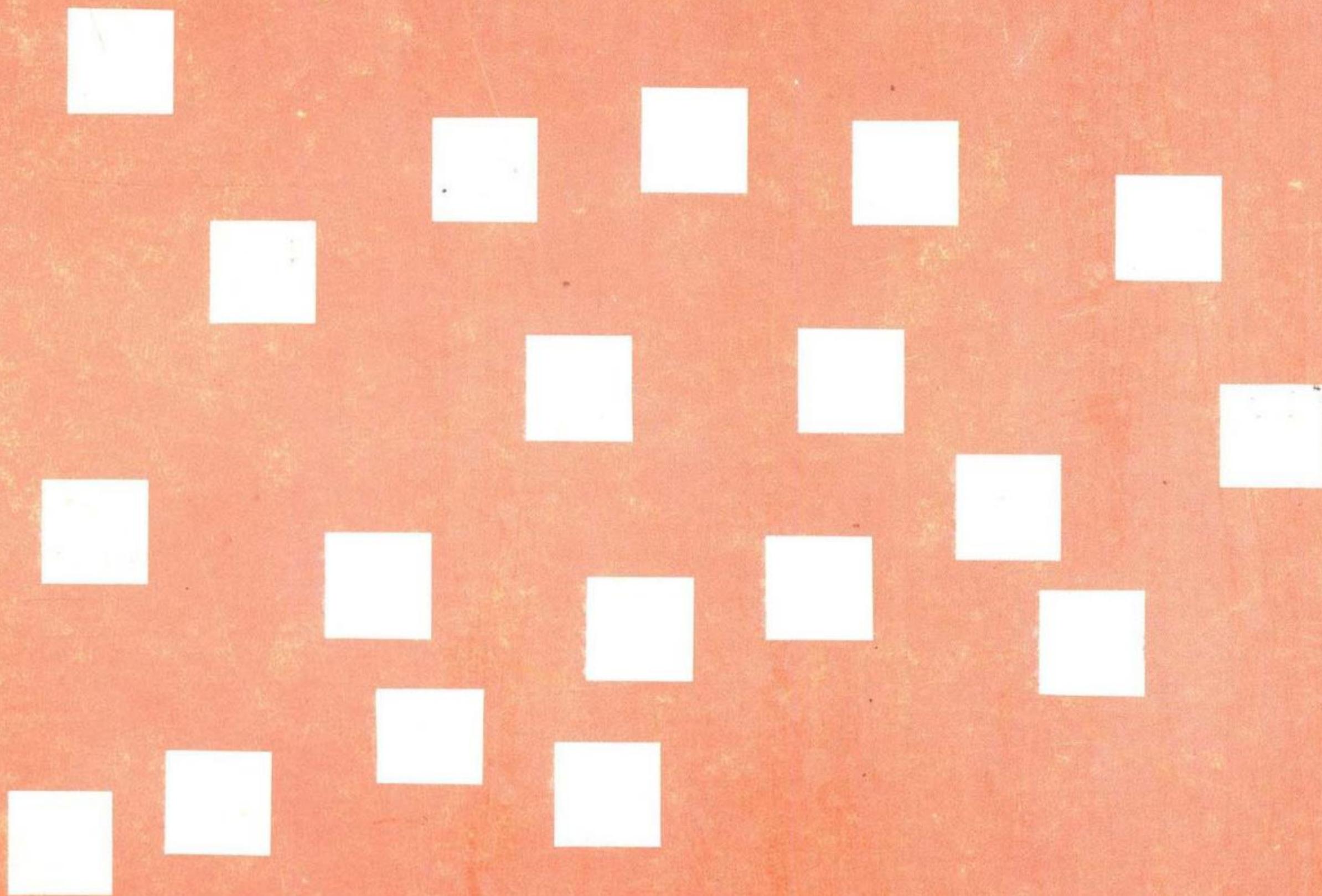




مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتابين العرب

العدد ٨٣ - السنة الحادية والعشرون صيف ١٩٩٥



AL-ADAB AL-AJNAWIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

NO. 83 twenty first year , Summer 1995

Responsible director

Dr. ALI OKLA ORSAN

Editor

ANTON MAKDESY

Executive Editor

Dr. BOUTHAINA SHAABAN

Editorial Board

Dr. NADIA KHOST

HANNA ABOOD

MICHEL KILOO

RAFAT ATFI

ARAB WRITERS UNION – DAMASCUS, SYRIA



الادب الاجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العربي بدمشق

الاشتراك السنوي

«الادب الاجنبية»

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للأفراد ٢٠٠ ل.س
او ١٠ دولارات اميركية

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س
او ١٥ دولارا اميركيا

الدوانر الرسمية داخل القطر ٤٠٠
ليرة سورية

الدوانر الرسمية في الوطن العربي
٢٥ ل.س او ٢٠ دولارا اميركيا

الدوانر الرسمية خارج الوطن
العربي ٥٠٠ ل.س او ٢٥ دولارا
اميركيا

اعفاء اتحاد الكتاب ٥ ل.س

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة
أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة
من الادب العالمي في مجالات
الشعر والقصة والمسرحية وغيرها
من صنوف الادب الابداعي وكذلك
في مجالات النقد والبحث
الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم
امانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة
لا تعبر بالضرورة عن رأي
المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة
لا ترد لاصحاحها سواء نشرت
أم لم تنشر .

دمشق - اوستراد المزة

ص ٠ ب ٢٢٢
٩ ٢١٢٤٢٩٩
٣ ٢١٢٤٢٩٩

الراسلات

باسم امانة التحرير
الادارة
اتحاد الكتاب العرب

كلمة التحرير:

الترجمة

د. بشارة شعبان

أقامت رابطة الخريجين الجامعيين في حمص بالتعاون مع جمعية الترجمة في اتحاد الكتاب العرب أسبوعاً ثقافياً عن الترجمة في مدين حمص أقيمت فيه المحاضرات وعقدت الندوات عن الترجمة ودورها في الحياة الأدبية . وكانت هذه بادرة طيبة تستحق رابطة الخريجين وجمعية الترجمة الشكر والعرفان . كما نشرت جريدة الأسبوع الأدبي مؤخراً ملفاً عن الترجمة شارك به عدد من الكتاب والمرجعين .

وسيعقد في مدين سدني في أستراليا في مطلع العام القادم مؤتمر الاتحاد العالمي للمرجعين من أجل النهوض بالمرجع وضمان حقوقه أسوة بالمؤلفين والمبدعين .

ومع أن مثل هذه المبادرات تنشط الأجراءات وتخلق حواراً قد يكون خلقاً في كثير من مناحيه إلا أن عنصر المتابعة والاستمرارية مفقود تماماً في حياتنا الثقافية كما هو مفقود في أوجه حياتنا الأخرى . فمهما كانت قيمة المحاضرات والندوات التي تستمر مدة أسبوع لا يمكن لهذه المحاضرات والمساهمات أن تترك أثراًها في حياتنا الثقافية ما لم تحصل متابعتها لها وترسيخها في الحياة الثقافية والفكرية .

وقد لاحظت من خلال المساهمات التي قدمت أن أحداً من الحاضرين لم يحضر معاشرة الآخر ولم يناقشه ولم يقارن أفكاره معه رغم الصلة الوثيقة التي تربط بين الحاضرات والتي تصب كلها في موضوع الترجمة طبعاً. فقد أعطى كل من الحاضرين ما أوحت له به خبرته وتجاربه في الترجمة وقراءاته وأبحاثه. أما أن تتصدر كل هذه الأبحاث والتجارب في بوقتة واحدة كي تشكل مساهمة حقيقة في موضوع الترجمة فهذا ما لم يحصل . والمشكلة هنا في موضوع الترجمة كما هي في الحياة العربية بشكل عام وبكافحة أوجهها السياسية والاجتماعية والثقافية ، هي مشكلة الفردية ، إذ أن كل فرد منا يريد أن يكون ألف وباء الترجمة والأبحاث المتعلقة بها والنظريات التي تستسود تفكير الجيل القادم بهذا الشأن . وهذا وهم قاتل إذ أن كل فرد منا قد يشكل مساهمة ما في هذا الإطار وتغتنى هذه المساهمة بمقدار اعتمادها وتفاعلها مع المساهمات الأخرى . وأن كل بحث يقدم في هذا الإطار يزداد قيمة إذا ما استند على أبحاث سبقته وشكل ركيزة للأبحاث التي تليه .

لقد طرحت أفكار وقدمت اقتراحات إلا أنها جمِيعاً لم تتجاوز باب قاعة الحاضرات التي أقيمت به ، وبعد النقاش الذي طال أو قصر حسب اهتمام ورغبة الجمهوري يطوي الحاضر أوراقه ويعود أدراجه ليواجه نفس المعاناة التي واجهها في الترجمة لسنوات مقبلة دون أن يكون مثل هذا الأسبوع الثقافي أي أثر على توجه حركة الترجمة في القطر وأبعادها المستقبلية . لاشك أن التقاط الأفكار الخلاقة والعمل بها هو ما يميز الثقافة الحية التي تبقى الاستمرارية والقوة ، أما أن خاطر ونكتب ونسى ويتم تناصي ما قيل فإن هذا لن يدفع بأي عمل إلى الأمام ولن يشكل مؤشراً إيجابياً سواء في حركة الترجمة أو في حركة الثقافة العربية .

إن ما دفعني أن أكتب بهذه المنحى هو شعوري أنه لدينا طاقات خلاقة وأن تكافف هذه الطاقات وتعاونها المثمر قد يدل بنتائج مدهشة، وليس هذا العدد من الآداب الأجنبية الذي نضعه بين يدي القراء اليوم إلا دليلاً على وجود مترجمين قادرين ومهتمين وراغبين بالعطاء إذا ما توفرت الظروف الملائمة لذلك . إن أي مشروع جماعي يحتاج أول ما يحتاج إلى الإيمان به والتخلص إلى حد ما عن حدود "الآن" التي تشكل حاجزاً في طريق أي مشروع تعاوني ومع أن العمل على مستوى فريق قد يدو و كأنه يلغى الذات فهو بالنتيجة يعزز وجود هذه الذات ويضمن تفوقها واستمراريتها . وأذكر المشروع لأن الترجمة بحد ذاتها مشروع جماعي وتظهر في أفضل صورها إذا ما اعتمدت على طاقات جماعية خلاقة . هناك منابر عده في هذا القطر لظهور مثل هذا المشروع سواء جمعية الترجمة في اتحاد الكتاب أو قسم الترجمة في وزارة الثقافة أو مركز الترجمة والتعريب أو هذه الهيئات مجتمعة . ولم لا إذا كان ذلك يعود بالفائدة الجليلة على الترجمة والمترجم والحركة الأدبية في هذا القطر، وقد يكون هذا مشروعًا على جدول أعمال الهيئة الجديدة في الدورة الانتخابية الجديدة لاتحاد الكتاب العرب ، أو على الأقل نرجو أن يكون الأمر كذلك .



بنائية الأمثلة الوظائفية في الحكاية الشعبية

حكاية علاء الدين أبو الشامات نموذجاً - دراسة سوسيولوجية

□ محمد محمد الرحمن يونس

تبدىء الحكاية بالوحدة السردية الآتية :

((قالت بلغني أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان رجل تاجر بمصر يقال له شمس الدين ، وكان من أحسن التجار وأصدقهم مقالاً وهو صاحب خدام وحشم وعبيد وجوار وماليك ومال كثير وكان شاه بندر التجار بمصر وكان معه زوجة يحبها وتحبه إلا أنه عاش معها أربعين عاماً ولم يرزق منها بنت ولا ولد فقد دفع يوماً من الأيام في دكانه فرأى التجار وكل واحد منهم له ولد وولدان أو أكثر وهم قاعدون في دكاكين مثل آبائهم وكان ذلك اليوم يوم جمعة فدخل ذلك التاجر الحمام واغتسل غسل الجمعة ولما طلع أخذ مرأة المزین فرأى وجهه فيها وقال أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمداً رسول الله ثم نظر إلى لحيته فرأى البياض غطى السواد وتذكر أن الشيب نذير الموت وكانت زوجته تعرف ميعاد مجده فتغتسل وتصلح شأنها له فقالت له مساء الخير فقال لها أنا ما رأيت الخير))^(١)

ينمو مستوى السرد والقص في الحكاية لحاجة وظيفية ملحة وهي حاجة الرجل إلى ولد يحمل اسمه من بعده ، تحديداً إلى من يحمل اسم دمه ومنيه ، وفي العائلة البطريركية الإسلامية إذ يسود نظام القبيلة والعشيرة والطائفة تتحدد الرؤية العامة في نظام معرفي هرمي تناслед

الأجساد وتوالد فيه وفق حلول الدم والمني انتقالاً من الرأس البطري إلى بقية أبنائه وأحفاده ، وانتقال الدم والمني والحفاظ على نقاشه يعني تحديداً زيادة السلطة والقوة ، ومتواصلاً مركزاً مهماً في العشيرة والقبيلة والطائفة . شمس الدين يريد ولذا وظيفياً بواسطته تزداد مكانته وقوته بين أقرانه التجار ومعرفه ويحمل دمه ومنيه ، ألم تؤكد الرواية الإسلامية على أن ((المال والبئون زينة الحياة الدنيا))؟ .

شمس الدين ليس بحاجة إلى مال ، إنه أغني بثار بلدته ، وفي عالم التجارة والمضاربة والسمسرة يسود الأقوى ، ولذا فإن شاه بندر التجار ولكي تبلور سلطته الذكورية ، لا بد من وريث يحمل الدم والمني ، ويحافظ على النساء والمال والجاه ، حتى تستمر شجرة العشيرة والقبيلة والطائفة : ((إنَّ الْفَرِدَ فِي الْجَمَعَةِ الْبَطْرِيِّيِّيِّ الْحَدِيثِ ، يَضِيعُ إِذَا انْقَطَعَ عَنِ الْعَائِلَةِ أَوِ الْعَشِيرَةِ أَوِ الطَّائِفَةِ الْدِينِيَّةِ . فَالدُّولَةُ بِالنِّسْبَةِ إِلَيْهِ لَا تُسْتَطِعُ الْخَلُولَ كُلِّيَّاً مَعَلَّ هَذِهِ الْبَنِيَّ الْأُولَى الَّتِي تُوفَّرُ لَهُ الْحُمَيْدَةُ ، وَالْوَاقِعُ أَنَّ الدُّولَةَ قُوَّةٌ غَرِيْبَةٌ عَنِهِ وَتُضْطَهِدُهُ ، لَكِنَّ الْجَمَعَةِ الْمَدْنِيِّ حَيْثُ لَا اعْتَرَافٌ إِلَّا بِالْأَغْنِيَاءِ وَذُوِّي السُّطُوةِ ، وَلَا احْتِرَامٌ إِلَّا لَهُمْ ، قَدْ يُضْطَهِدُهُ أَيْضًا بِشَكْلٍ مَمْاثِلٍ .))^(٢) - نعتبر مجتمع ألف ليلة وليلة ، وبخاصة المجتمع العباسي الذي تدور الحكاية فيه ، مجتمعاً مدنياً وحديشاً نسبياً إذا ما قورن بالمجتمعات الإسلامية في بدايتها الأولى -

ومع ذلك فإن الأغنياء وأصحاب السلطة لا يشعرون بالأمان في المجتمع البطريكي إلا بزيادة انتمائهم إلى السلالة التي تحمل دم الأجداد ومنيهم ، وكلما قويت السلالة وزادت أحسن الرجال بالطمأنينة والنشوة .

إن الإنماء في مثل هذه المجتمعات هو انتماء قبلي ، طائفي ، قبل أن يكون انتماء إنسانياً وحضارياً وأمانياً ، وحتى قوميا فالنساء والرجال في هذه المجتمعات يتبعون إلى خصيهن وحيامينهن وبوياضاتهن الأنوثية

أكثر من انتماهم الى مبادىء الحق والخير والجمال ، وداخل هذه الأنماق البنوية المجتمعية القبلية ، قلما يولد حق أو خير أو جمال ويصبح مفهوم الحق متأطراً من الحقل الغابوي ، والخير من التراكم المالي والسلعي ، والجمال قيمته الأولى تتحدد في أخذ الجواري وأكفالهن . ولا نغالي اذا قلنا إنّ مجتمعات ألف ليلة وليلة هي مجتمعات بطريركية بكل بنياتها وحقولها المعرفية ، وعلاقات أفرادها ، ولذا يأتي البحث فيها عمّا يشيد دعامة القبيلة والسلالة بمحاجة طبيعياً يرتبط أولاً وأنهرياً بالسياق المعرفي والاجتماعي لهذه المجتمعات .

يشكُو التاجر شمس الدين همَّه لزوجته قائلاً : ((إنِّي فتحت دكاني في هذا اليوم ورأيت كل واحد من التجار له ولد أو ولدان او أكثر وهم قaudون في الدكاكين مثل آبائهم فقلت لنفسي إنَّ الذي أخذ أباك ما يخليك ، وليلة دخلت بك حلفتيبي انني ما أتزوج عليك ولا أتسري بجارية حبشهية ولا رومية ولا غير ذلك من الجواري ولم آت بعيداً عنك والجالة انك عاقر والنكاح فيك كالنحت في الحجر فقالت اسم الله عليك ، إنَّ العاقة منك ما هي مني لأنَّ بيضك رائق ، فقال لها وما شأن الذي بيضه رائق ، فقالت هو الذي لا يحمل النساء وهو لا يجيء بأولاد فقال لها وأين معكَّر البيض وأنا أشتريه لعله يعكر بيضي ، فقالت له فتش عليه عند العطارين .))^(٣) .

لقد لعبت التوابل وكافة أنواع البخور والعطور القادمة من الهند والسندي وفارس واليمن دوراً واضحاً في تفجير الإثارة العربية على المستوى الجنسي ، فقد كان المسلمون في الدولة العباسية يستوردون كافة أنواع العطور ، وكثرت حوانين العطارين وصارت تدرّ عليهم أموالاً هائلة ، وأصبح يتموضعون في الطبقة المتوسطة من المجتمع ، وكثير منهم تجاوز حدود هذه الطبقة وصار غنياً كالأمراء ، وامتلاّت أسواق دمشق وبغداد والبصرة والكوفة والقاهرة والإسكندرية وصنوع

بحوانيت العطارين الذين تأثيرهم أنواع التوابيل كافة ، والمستحضرات من أصقاع الأرض . ومن يقرأ ألف ليلة وليلة جيداً سيلاحظ أن العطارين أصبحوا خبراء في فن الجنس والإثارة العربية ، وقد ساهم هؤلاء العطارون إلى درجة كبيرة في انتلال الحياة العربية والإسلامية ، إذ أصبحت حوانيتهم فضاءً تعقد فيه صفات الجنس ، وتتردد إليه الجواري والغلمان ، ولعب كثير من العطارين في هذه المدن دور القوادين ، فكانت القهرمانات والقواعد على صلة حميمة بهؤلاء العطارين ، إذ كانت الجواري والأماء والغلمان يتزدرون كثيراً على هذه الحوانيت ، ويلتقون بالعطارين والقهرمانات سراً علينا ، والرجل الذي يجد صدوداً من الجارية كان يلجم إلى العطار أو القهرمانة ، وكثيراً ما كان العطار على صلة وثيقة بقصور الأمراء والقادة وكان يعمل على لقاء الجواري بالرجال في متجره ، ولم يكن يتأخر - أي العطار - في أن يقدم مفتاح داره للجارية أو الرجل ، إذ تعقد هناك حلقات الجنس ، حتى أن كثيراً من سيدات المجتمع الأرستقراطي الأموي والعباسي كن يلتقين سراً بعشاقهم في قصور هؤلاء العطارين ، وبعيداً عن فضاء القصر وبصاصيه ، إذ تحولت حوانيت العطارين إلى فضاءات مشبعة بالإيحاءات الجنسية ، فروائح التوابيل والحناء والكحل ومواد الزينة ، والفستق والبندق وغيرها أضفت على فضاء دكاكين العطارين أجواء مشبعة بالإيحاءات والدلائل الجنسية التي من شأنها أن تحرّّض الطاقات الجنسية لدى الذكر والأنثى .

يذهب التاجر شمس الدين إلى العطار ((بياع الحشيش)) ، لكي يبحث عن وصفة طبية تعكر بيضه .

يقول الراوي : ((وتوجه إلى بيع الحشيش وأخذ منه المكرر الرومي قدر أوقيتيين وأخذ جانباً من الكباب الصيني والقرفة والقرنفل والحبان والزنجبيل واللفلف الأبيض والسنونور الجبلي ودقّ الجميع

وغلامهم في الزيت الطيب وأخذ ثلات أوراق حصالبٍان ذكر وأخذ مقدار قدح من الحبة السوداء ونقعه وعمل ذلك معجوناً .))^(٤)

ويكمل العطار طريقة تناول هذه الجرعة الطبية ، فيقول لصديقه التاجر شمس الدين : ((هذا معكر البيض فينبغي أن تأخذ منه على رأس الملوق أن تأكل اللحم الضاني والحمام البيتي وتكثر له الحرارات والبهارات وتعشى وتشرب السكر المكرر))^(٥) :

لقد احتلت رسائل الجنس وكتب الجنس التي ألفها الأئمة والفقهاء وصفات كثيرة من هذا النوع ، بل فاقتها بخاعة إذ أن معظم رسائل الجنس القديمة تحتوي على مثل هذه الوصفات التي يؤكّد أصحابها مدى القدرة السحرية والعجيبة التي تدفع من يستخدم هذه الوصفات إلى ذروة الشهوة والإثارة والقدرة على زيادة عدد مرات المضاجعة .

وها هو أحد السلاطين التلمصانين يروي بفخر وعظمة كيف أنه وطئ أربعين بكراً في ليلة واحدة بعد أن استخدم إحدى هذه الوصفات ، يقول : ((والله ما رأيت أصح منها إني دخلت على أربعين بكراً في ليلة واحدة ، تأخذ على بركة الله تعالى ثلات سراءك أو ثمانية أو أربعة عشر تكون صغار وهم المسماون بالفراريج والغلاق وتأخذ خصاهم وتأخذ زنجبيلاً أخضر وجوز الشرق وجوزة الطيب ودار فلفل ودار صيني وحب الرامس وقاع خلة كبيرة وخوججان ولسان عصفور وفرار قرنفل وكبابة هندية وزريعة الراهب وهي حب الرشاد وأوقية ملح حيدراني وربع أوقية زعفران . اسحق الجميع واعجنهم بعسل منزوع الرغوة واجعل الجميع في إناء مزجاج وسد وصلها بطين الحكمة واجعلهم يقرب النار ثلاثة أيام بلياليها حتى ينعقد واتركه حتى يبرد واجعله حبوباً مثل الحمص فإذا أردت الجماع اجعل حبة تحت لسانك فإنه يقوي على الجماع ، ولا مناص ما دامت الحبة تحت لسانك صحيح بمحرب .))^(٦) .

ويتوجه التاجر شمس الدين الى زوجته ، وبقدرة قادر ، وبسحر ونجاعة وصفة صديقه العطار ي الواقع زوجته ، وفي تلك الليلة حملت منه كما تقول شهرزاد .

هل يمكن القول إنَّ تطور الإثارة العربية في المجتمع البطريركي العربي ، وتهالك هذا المجتمع على الجواري والوصيفات والغلمان كان له أثره العميق في تطور الإثارة الأوروبية ، إذ من جملة ما صدر العرب الى الأوروبيين شغفهم بالجنس والنساء وفنون الإثارة ؟ .

إذ عرف عن العربي تهالكه على مرّ العصور وبمحضه عن اللذة الدائمة ورغبته في امتلاك الجواري ووطئهن .

وبهذا الصدد تذكر لنا كتب التاريخ أنَّ الخليفة العباسى المتوكى عاشر خلفاء الدولة العباسية ((وطىء أربعة آلاف جارية)) ، وهل يمكن القول إنه مع تطور نظام الإثارة في التاريخ الحديث ، وظهور الوسائل التقنية الحديثة والطبية والسمعية والبصرية ، عاد الأوروبيون ثانية وصدروا للعرب بضاعتهم بعد أن أحذثوا عليها كافة التقنيات الجديدة ، إذ بدأت أفلام الجنس والرقص العاري وكافة أنواع الشذوذ ، وكافة المستحضرات الطبية تصل الى البيوت العربية يومياً من هوليوود ونيويورك ولندن وباريس ؟ .

وتستمر الحكاية وتنجيب زوجة شمس الدين ولداً جميلاً يسمونه ((علاء الدين أبو الشامات)) ، وككل الفضاءات - العباسية والأموية - فضاءات التجارة والمال والثراء والخدم والجواري يعيش علاء الدين في رفاهية ونعم ، تدلُّه الجواري والخدم ، ومن شدة حرص التاجر على ابنه يدخله تحت طابق القصر خوفاً عليه من العين العربية الحاسدة ، وذات ليلة تنسى الجارية بباب الطابق مفتوحاً ، ويخرج علاء الدين ليشاهد النساء صديقات والدته ويتعرف على فضاء قصر والده والعالم الخارجي ، هذا العالم الجميل الساحر المفتوح على فضاء التجارة

والأسوق ، ويعرف أن إباه ((هو شاه بندر التجار بأرض مصر وسلطان أولاد العرب وعيده لا تشاوره في البيع إلا على البيعة التي تكون أقل منها ألف دينار وأما البيعة التي تكون بتسعمائة دينار فأقل فإنهم لا يشارونه عليها بل يبيعونها بأنفسهم ، ولا يأتي متجر من بلاد الناس قليلاً أو كثيراً إلا ويدخل تحت يده ويتصرف كيف يشاء))^(٧) .

ويضم علاء الدين أن يدخل عالم التجارة والتجار ليكتشف فضاءً جديداً وعالماً جديداً ، وبالخلفية المعرفية التي تحكم الرجل البطريركي العربي ، يفكر علاء الدين ، فلا بد أن يحمي اسم العائلة ويحافظ على الدم المقدس والمبنى الصافي ويقول لوالدته : ((اذا مات أبي وطلعت أنا وقلت أنا علاء الدين ابن التاجر شمس الدين لا يصدقني أحد من الناس ، والاختيارية يقولون عمرنا ما رأينا لشمس الدين ولداً ولا بتنا فينزل بيت المال ويأخذ مال أبي ، ورحم الله من قال :

يموت الفتى ويذهب ماله
ويأخذ أنداك الرجال نساءه

فأنت يا أمي تكلمي أبي حتى يأخذني معه إلى السوق ويفتح لي دكاناً وأقعد فيه ببضائع ويعلمني البيع والشراء والأخذ والعطاء))^(٨) . وليس أصعب على الرجل العربي من أن يأخذ الآخرون نساءه وأمواله ، فالمرأة في النسق العربي الإسلامي العباسي والأموي هي السلعة الرئيسة ، وبالرغم من أنها سلعة فإنها مهمة لإشادة دعائم المجتمع البطريركي ، إنها تلد الرجال الذين يرفعون سيف الوصاية والسطوة ، سيف القبيلة ورماحها في وجه القبائل الأخرى والطوائف الأخرى بالإضافة إلى ذلك فإنها تشكل حقلًا خصباً للذلة الرجل ، أليست هي الوظيفة التي تتحقق للرجل الرعشة وهزة الجسد ؟ أليست الفضاء الذي يلوذ به الرجال ، إذا ما حاصرتهم الغربة والوحشة والكآبة ، وعلاقات الربح والخسارة ،

والاستلام الموحش ؟ ومن هنا نفهم لماذا كان الإبن الأكبر في المجتمعات العربية القديمة يلقى عباءته على زوجة أبيه عندما يموت هذا الأب ، هذا اذا كان لهذا الإبن رغبة جنسية في زوجة أبيه .

وما إن يلقي العباءة حتى يتراجع رجال القبيلة ، فطالما كانت المرأة ملك أبيه ، فإنها لا بد أن تصبح ملكاً له في نظام الإرث والتركة والسيطرة والقبيلة . وما كانت هذه المرأة قادرة على الرفض سواء أحببت الإبن أم كرهته ، فكيف لامرأة سلعة أن تخرج عن بنية نظام القبيلة بعلاقاته ونظام تناسلها الديموي ؟ . وما أصعب أن يأخذ أذال الرجال الغرباء نساء علاء الدين وأمواله - على حد تعبير شهرزاد -

ينخرج علاء الدين برفقة والده إلى السوق ، وما إن يشاهد التجار حتى تتحرك ظنونهم وريتهم .. أليست الريبة والشك بنية متصلة في نسق الحياة العربية الإسلامية برمتها ؟ . إن هذه الريبة المدمرة جعلت المجتمع العباسي والأموي ، يكتفى بالجوايس والبصاصين ، يتساوى فيه الناس كباراً وصغاراً حتى أن رأس الدولة نفسه ، وحاميها السياسي والديني كان يتتجسس ويزرع البصاصين في كل الأزقة والأسوق ، ومن دائرة الشك والريبة في مجتمع سادت فيه الفضائح وانتشرت الإباحية والشذوذ الجنسي يشك التجار في سيدهم (شمس الدين شاه بندر التجار) ، يقول الراوي : ((فنظر أهل السوق شاه بندر التجار مقبلًا ووراءه غلام كان وجهه القمر في ليلة أربعة عشر ف قال واحد لرفيقه انظر هذا الغلام الذي وراء شاه بندر التجار وقد كنا نظن به الخير وهو مثل الكرات شائب وقلبه أحضر فقال الشيخ محمد سمسن النقيب المتقدم ذكره للتجار : نحن ما رضينا به أن يكون شيئاً علينا أبداً))^(٩) .

يشرح التاجر شمس الدين لرفاق مهمته حقيقة الأمر ، ويؤكده لهم أن الغلام ولده ، فيعتذرون منه ، ويطلبون منه وليمة احتفاء بهذا الخير السعيد ، وما أسهل أن يقيم تاجر السلطنة الأولى وليمة لأعنانه

ومريديه، ويحضر التجار إلى الوليمة وبتحفيزِ شهرزاد لتكوينات القص ووصولها إلى الحبكة ، تُحضرُ إلى الوليمة تاجرًا شاذًا جنسياً واسمه محمود البلخي ((وكان بينهم رجل تاجر اسمه محمود البلخي وكان مسلماً في الظاهر ومحوسياً في الباطن وكان يغى الفساد ويهدى الأولاد ، فنظر إلى علاء الدين نظرة أعقبتها ألف حسرة وعلق له الشيطان جوهرة في وجهه فأخذته به الغرام والوجد والميام وكان ذلك التاجر الذي اسمه محمود البلخي يأخذ القماش والبضائع من والد علاء الدين))^(١٠)

لقد عرفت المجتمعات العباسية والأموية كافة أنواع الانحرافات على المستويات الإنسانية والجنسية والحضارية . والحكاية التي بين أيدينا تتموضع زمنياً في عصر الحياة العباسية . في هذه الحياة أصبح الجنس أهم قضية مجتمعية . تعددت الجواري والإماء ، ونشطت أسواق الرقيق العربية ، وأنضم التجار والولاة والأمراء بالجنس وأجساد الجواري ، فبحثوا عن التجديد الدائم ، ووجدوا أن ما يكسر أفقية العلاقات الجنسية ورتابتها هو علاقات أخرى مع الغلمان الأنقياء والظرفاء الميبة . ولقد كان الشاعر العباسي أبو نواس شاهد عصره ومراته ، فصور هذا العصر تصويراً فنياً جمالياً ، وأحياناً أقرب إلى الميكانيكية ، وركز على أجساد الغلمان باعتبارها أجساداً قادرة على استئثار الفعل الجنسي مثل أجساد الجواري ، وربما أكثر منهم ، ويمتلئ الأدب العربي العباسي بأوصاف الغلمان وأجسادهم وحيل الرجال المهوسين لاصطياد هؤلاء الغلمان . واعتبر كثير من الرجال أن المرأة الغلامية هي التي تحمل أعلى مواصفات الجمال الجنسي ، فشبّهت المرأة بالغلام ، وزاد ميل الرجال في العصر العباسي إلى المرأة الغلامية واحتللت مقاييس الجمال عندهم إذا ما قورنت بمقاييس رجال وأمراء العهد الأموي الذين كانوا يفضلون المرأة المكتنزة الأنثاء والأرداف والأكفال ، يجسد بعض رجال المجتمع الأموي مقاييس جمال المرأة بالرقة الآتية :

((قال عبد الملك بن مروان لرجل من غطفان : صف لي أحسن النساء . قال خذها يا أمير المؤمنين ملساء القدمين ردماء الكعبين ، ناعمة الساقين ، ضخماء الركبتين ، لفأء الفخذين ، ضخمة الذراعين ، رخصة الحاجبين ، ملياء الشفتين ، بلجاء الجبين ، شماء العرنين ، شنباء الثغر ، محلوكة الشعر ، غيداء العنق ، مكسرة البطن ، فقال وبمحك وأين توجد هذه ؟ قال تجدتها في خالص العرب))^(١١) .

ومع تطور نظام الإثارة العربية ، وتبادل التأثيرات الثقافية والحضارية بين العرب العباسين والفرس والهنود وبقية الحضارات الأخرى الوافدة إلى بغداد وقدومآلاف الجواري والنساء والغلمان من كافة أصقاع الولايات التابعة للدولة العباسية ، وانتشار ظاهرة التسري ظهر جيل جديد ، إنه جيل ((المولدين)) ، هذا الجيل جمع مواصفات جمالية متعددة فهي رومية وفارسية وتركية وهندية ، وخلط متعدد من المواصفات الجمالية التي لم تعد خالصة العروبة على حد تعبير الرجل الغطفاني ، ولم تعد المرأة الجميلة تحديداً هي المرأة الضخمة الثديين أو الكفلين ، بل يمكن القول إنَّ أية امرأة قادرة على تقديم اللذة ، وشحن الجسد بالإثارة والشهوة هي امرأة جميلة ، وهنا بطبعية الحال تعددت أذواق الرجال ، وتبدل وتطورت بفعل تطور الإثارة العربية وافتتاحه على بنيات أخرى قادمة من مجتمعات جديدة ومتغيرة .

في النظام الجديد الذي تأثر بالأنظمة الأخرى بفضل المثقفة الفكرية والحضارية احتلت المرأة الغلامية مكانة واسعة في نفوس الرجال ، ثم أخذ الغلمان ينافسون هذه المرأة ، إذ فضل كثير من رجال العصر العباسى الغلمان على الجواري : ((وأحياناً يلعب الشذوذ الجنسي دوراً في ذلك التطور المستمر لمعايير الجمال ، وخاصة وإن الغلمان قد شكلوا منافساً عنيداً للمرأة العربية التي أخذت تتشبه بهم في بعض الأحيان ، فالعباسيون على سبيل المثال كانوا يفضلون المرأة

الغلامية المظهر .. ذات الشعر القصير والخطوة الواسعة .. ولا يمكن إدراك أسباب ظاهرة إزالة الشعر سوى بالعودة إلى الدور الذي لعبه الشذوذ في تطور اللواط والمساحقة)) .^(١٢)

تأسيساً على ما تقدم يمكننا أن نفهم لماذا أعجب التاجر محمود البلخي بجسد علاء الدين في هذه الحكاية . تتوالى الحكاية وتحتال محمود البلخي ويطلب من قرناء علاء الدين أن يحببوا فكرة السفر إليه لا سيما وأنه أصبح رجلاً ، وإنه من العار أن يرضي بأموال أبيه وداره . وإذا اقتنع علاء الدين بفكرة السفر ، فسيعطي البلخي لكل قرينه من قرناء علاء الدين بدلة تساوي جملة من المال ، على حد تعبير شهرزاد .

ويفتح علاء الدين والدته ، وتخبر الوالدة زوجها ، فيقول : ((يا ولدي خَيْبَ اللَّهُ الْغَرْبَةَ فَقَدْ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ (ص) مِنْ سَعَادَةِ الْمَرْءِ أَنْ يُرْزَقَ فِي بَلْدَهُ وَقَالَ الْأَقْدَمُونَ دَعُ السَّفَرَ وَلَوْ كَانَ مِيلًا))^(١٣)

وأمام إصرار علاء الدين يجهز له والده أربعين حملًا محزمين وقد كتب على كل حمل ثمنه ألف دينار ، ويوصيه أن لا يمر بغاية الأسود ولا وادي الكلاب خوفاً من قاطع الطريق - عجلان شيخ العرب - وتستمر الحكاية بالتشعب والنمو عن طريق تحفيز الحكاية بوظيفة الرحيل ELOIGNMENT بتحديداً فلاديمير بروب لمفهوم المثال الرؤائفي^(١٤) . يرتحل كل من علاء الدين ومحمود البلخي : ((وكان محمود البلخي يجهز للسفر إلى جهة بغداد وأخرج حمولة ونصب صوابينه خارج المدينة وقال في نفسه ما تخظى بهذا الولد إلا في الخلاء لأنه لا واشي ولا رقيب يعكر عليك وكان لأب الولد ألف دينار عند محمود البلخي بقية معاملة فذهب إليه ... وقال له اعط الألف دينار لولدي علاء الدين ، وأوصاه عليه وقال له إنه مثل ولدك))^(١٥)

نلاحظ أن فضاء (الخلاء) بالنسبة لكثير من شخصوص الليالي ، هو فضاء التوق والشفافية والجسد فضاء حاصل بالرؤى المشعة ، إذ يمكن للشخصية أن تتحقق تواصلها الجسدي مع شخصية أخرى ، وتحقق الجسد لفضاء ((الخلاء)) هو توق الإثارة لأنه توق جنسي ، فكما أن الخلاء ((البستان البعيد خارج المدينة)) في حكاية المرأة والدب ووردان الجزار ، هو فضاء الجنس ، وكما أن الخلاء (فضاء الصحراء وخيمة الصحراء) هو فضاء الأمان ورعشة الجسد بالنسبة لابنة السلطان التي هربت مع القرد في حكاية ((تتضمن داء غلبة الشهوة في النساء)) ، فإن هذا الفضاء نفسه سيمتلىء بإمكانات الإثارة ، وسيصبح حلماً لأنه يتحقق للبلخي الفعل الجنسي مع الغلام ((علاء الدين)) ، واعتماداً على المثال الوظائي عند فلاذمير بروب ، نلاحظ أن وظيفة الرحيل مسبوقة بوظيفة أخرى وهي ((وظيفة منع INTERDICTION)) ، إذ تأخذ هذه الوظيفة شكل النصيحة ، وتتجلى في الحكاية المدرستة بعدم رغبة الأب والأم في رحيل علاء الدين ، يقول الأب شمس الدين لولده : ((وقال الأقدمون دع السفر ولو كان ميلاً)).

وطالما أن وظيفة المنع لم تتحقق في الحكاية فإن الشكل العكسي لها هو الأمر أو الاقتراح ، فنلاحظ الأب يقترح على ولده علاء الدين ، ويطلب منه عدم المرور في غابة الأسود ، ولا وادي الكلاب . والوظيفة الثالثة التي تساهم في تسلسل الحدث القصصي وتزيده تبلوراً واتماماً في حكاية علاء الدين هي وظيفة خرق (TRANSGRESSION) أو خرق المنع ، ومع هذه الوظيفة تبرز شخصية جديدة وهي شخصية المعتدي على البطل أو الشرير ويسميها فلاذمير بروب ((R. AGRESSEUR L.)) ، والشخصية الثانية هي شخصية قاطع الطريق البدوي عجلان ، ويمكن القول إنّ شخصية التاجر محمود البلخي هي شخصية متعددة أو شريرة ، إذ يتحايل محمود البلخي على علاء الدين مع ملاحظة أن الحيلة والغدر

بنية أساسية من بنيات ألف ليلة وليلة ، وبالتالي من بنيات المجتمعات العربية الإسلامية الأموية والعباسية ، وبالحيلة تحقق الشخصية ما تصبو إليه ، فكما أن الملوك يتحايلون على جواريهم ووصيفاتهم ، وأجسادهن وعلى أحلام شعوبهم في مجتمعات الليل ، فإن التجار الكبار الذين يتموضعون في نسق السلطة ، يتحايلون هم الآخرون على أجساد الجواري والغلمان . ألم تختل شهرزاد على شهريار بحمليات السرد والإثارة ، والتحفيز الدائم لأجساد النساء ؟ ألم تختل على نساء مجتمعها ، وبنات جنسها ، وقدمنهن واحدة واحدة على أطباق من الورد إلى قصر السلطان ؟ . بالحيلة والثقافة الواسعة نجت شهرزاد من المقصلة ، ووظفت جسدها وثقافتها التلفيقية ، واحتالت على وحش شهريار عن طريق جرعات التخدير اليومية ، جرعة قص ثم جرعة جنس حتى آخر الحكايات .

تتوالى حكاية علاء الدين : ((ثم سافروا من الشام إلى أن دخلوا حلب فعمل محمود البلخي عزومة وأرسل يطلب علاء الدين فشاور المقدم فمنعه ، فقال علاء الدين لا بد لي من الرواح ، ثم قام وتقلد سيف تحت ثيابه وسار إلى أن دخل على محمود البلخي فقام ملتقاه وسلم وأحضر له سفرة عظيمة فأكلوا وشربوا وغسلوا أيديهم ، ومال محمود البلخي على علاء الدين ليأخذ منه قبلة فلاقاها في كفه وقال له ما مرادك أن تعمل فقال إني أحضرتك ومرادي أن أعمل معك حظاً في هذا المجال ونفس قول من قال :

أيكن أن تجيء لنا لحظة
كجلب شويهة أو شيء بيضة
وتقبض ما تحمل من قضيضه
وتأكل ما تيسر من خبيز

ثم أن محمود البلخي هم بعلاء الدين ، وأراد أن يفترسه فقام علاء الدين وجرد سيفه وقال له واشيئاته أما تخشى الله وهو شديد الحال ولم تسمع قول من قال :

احفظ مشبك عن عيب يدنسه

فلما فرغ علاء الدين من شعره قال محمود إنّ هذه البضاعة أمانة الله لا تباع ولو بعتها لغيرك بالذهب لبعتها لك بالفضة ، ولكن والله يا خبيث ما بقيت أراففك أبداً ثم رجع علاء الدين إلى المقدم كمال الدين وقال له إنّ هذا رجل فاسق فأنما ما بقيت أرافقه أبداً)^(١٦) .

ويبدو أنّ كثيراً من رجال المجتمع العباسى ركزوا كثيراً على هذه التجارة وبيعها ، ودرت هذه التجارة أصحابها الذهب والفضة ، فكم من غلام وكم من جارية استطاعا أن يتبوأوا مرکزاً مهماً لأنهما باعوا هذه البضاعة .

يلخص أحد رجال ألف ليلة وليلة دواعي إعجابه بأجساد الغلمان وتفضيله لها على أجساد النساء والجواري في حوار مع المرأة الراوغة سيدة المشايخ في بغداد بقوله : ((يا سيدتي أما علمت ما اختصّ به الغلام من اعتدال القد وتوريد الخد وملاحة الابتسام وعدوبية الكلام ، فالغلمان بهذا الاعتبار أفضل من النساء)) وتفضيل الغلام على الجارية لا يخفى على أحد من الناس وما أحسن قول أبي نواس : أقل ما فيه من فضائله أمتك من طمئنه وحبه^(*)) وقول الشاعر :

قال الإمام أبو نواس وهو في شرع الخلاعة والمجون يقلد يا أمّة تهوى العذار تتعوا من لذة في الخلد ليست توجده)^(١٧)
ويصرّ الرجل على جماليات الغلام فهو أكثر ظرفاً وأكثر طوعية ، وأكثر قبولاً للفعل الجنسي .

* لم أجده هذا البيت في ديوان أبي نواس .

وداخل نسق النظام العباسي المتسخ بكلفة بنياته السياسية والاجتماعية ، لا يستطيع هؤلاء الرجال الصبر على نزوات أجسادهم المثارة والمحرضة دائماً ، وفي مجتمع لاهث كهذا المجتمع لا بد للطريق أن تختصر ، وأمام اندفاع الأجساد المسعورة صوب الجنس يُفضل الغلام على الجارية النزقة التي تميل إلى المماطلة والصدود ، بالإضافة إلى أن التعلق بأجساد الغلمان بنتية نفسية معقدة التركيب ، بعيدة الدلالات ، في مجتمع هشّ تردد بنياته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية و ((مكثت الأسرة خاضعة لسلطة الذكر على الرغم من استمرار بعض مظاهر الأمومة فقد ظلت المرأة قاصرة من الناحية الحقوقية ، ويتجلّى قصورها الحقوقي هذا في استمرار تمنع الرجل بالزواج من أربع نساء حرائر - فضلاً عن الإمام - واستمرار حق الطلاق الذي يقرره الرجل ، وإن كان للزوجة الحق في المطالبة به أحياناً ، أما على الصعيد الواقعي فلم يكن تعدد الزوجات سوى امتياز للطبقة الارستقراطية ... كذلك تكرّس التمييز الاجتماعي الطبيعي للرقيق من الرجال والنساء ، فاعتبر من المتعال الذي يمكن امتلاكه والتازل عنه ، والذي يجب عليه الطاعة العميماء لسيده ، وكان للعبد أن يتزوج فيأتي أولاده عبيداً مثله ، لكنهم لا يمدونه قبل بلوغهم السابعة ، ويجب على الجارية المملوكة أن تكون خليلة لمالكها إذا شاء ...))^(١٨)

ويصر الرجل على جماليات الغلام قائلاً للمرأة الوعظة : ((وأعلمك ضانك الله تعالى أن الغلام سهل القياد موافق على المراد حسن العشرة والأخلاق مائل عن الخلاف للوفاق ولا سيما أن نما عذاره وانحضر شاربه وجرت حمرة الشبيبة في وجنته ، حتى صار كالبدر التمام))^(١٩)

وتتوالى الحكاية - غلاء الدين - وفي منتصف الطريق يهجم شيخ العرب عجلان أبو ناب على التجار ويقتلهم واحداً واحداً وينجو علاء

الدين بإعجوبة الليالي وصدقها وسحرها ، وتقدم له شهزاد الحيلة فيتمرغ بالدم حتى يصبح كالقتيل المقطوع بدمائه ، وعندما يقترب منه عجلان أبو ناب ليتأكد من موته ، تحضر شهزاد عقربا برية لتلسع (عجلان أبو ناب) شيخ العرب ، وينجو علاء الدين ، وبالعودة إلى المثال الوظيفي عند فلاذمير بروب نلاحظ نحو الحكاية عن طريق وظيفة جديدة هي وظيفة خداع ((TROMPERIE))، إذ يعود محمود البلخي ليخدع علاء الدين ثانية ، ويستغل ضعفه ويدعوه إلى قصره الفخم ببغداد . يصل محمود البلخي إلى غابة الأسود ليجد القتلى ، ويلتقي ثانية بعلا الدين ويطمئنه قائلاً : ((فداك البغال والأموال وتسلي بقول من قال :

إذا سلمت هام الرجال من الردى
فما المال إلا مثل قص الأظافر

ولكن يا ولدي انزل ولا تخش بأساً ، فنزل علاء الدين ...
وأركبه بغلة وسافروا إلى أن دخلوا مدينة بغداد في دار محمود البلخي ، فأمر بدخول علاء الدين الحمام وقال له المال والأعمال فداوك يا ولدي وان طاوعني أعطيك قار مالك وأحمالك مرتين ، وبعد طلوعه من الحمام أدخله قاعة مزر كشة بالذهب لها أربعة لواين ، ثم أمر بإحضار سفرة فيها جميع الأطعمة فأكلوا وشربوا ومال محمود البلخي على علاء الدين ليأخذ من خده قبلة فلقىها علاء الدين بكفه وقال له هل أنت إلى الآن قابع في ضلالك فقال أنا ما أعطيتك المتجر والبغلة والبدله إلا لأجل هذه القضية فإبني من غرامي بك في خيال والله در من قال :

أبو بلال شيخنا عن شريك
حدثنا عن بعض أشياخه

لا يشتفي العاشق مما به
بالضم والتقبيل حتى ينبعك

قال له علاء الدين إن هذا شء لا يمكن أبداً فخذ بدلتك وبغلتك وافتح الباب حتى أروح ففتح له الباب فطلع علاء الدين والكلاب تنبع

وراءه))^(٢٠) . وتظهر هنا وظيفة أخرى في الحكاية وهي وظيفة تواطؤ عفوي ((COMPLICITE INVOLONNTAIRE)) ، إذ يقتنع البطل علاء الدين بكلام المعدي على البطل أو الشرير ((محمود البلخي ، A AGRESSEUR)) وينذهب معه ثانية . وتظهر وظيفة أخرى وهي وظيفة اساءة MEFAIT إذ يسرق اللص عجلان أبو ناب بضاعة علاء الدين ويشرده ويرجعه ثانية إلى الشيخ محمود البلخي ، ونلاحظ أن الوظيفة هذه لها أهميتها الكبيرة ، إذ ستدفع السرد نحو النمو ، وتكتسب الحكاية حرکية جديدة ، ومن ثم تولد حكاية أخرى بوظائف جديدة ((الرحيل - المنع - التواطؤ العفوي ...)) ، وسنلاحظ أن حدوث وظيفة الإساءة لعلاء الدين سيؤدي بالسرد إلى حبك عقدة الحكاية .

يخرج علاء الدين من دار البلخي ويتوجه إلى فضاء المسجد باعتباره فضاء آمناً في الفكر الإسلامي يحمي الفقراء والمشردين ((ومن دخل المسجد فهو آمن)) على حد تعبير رسول الله محمد (ص) حينما قالها وهو يدخل فاتحاً المدينة . وفضاء المسجد في ألف ليلة وليلة في بيته العامة هو فضاء آمن ، تلجاً إليه الشخصية خوفاً من بطش السلطة وظلمية الشوارع والأزقة ولصوصها ، وخوفاً من الرياح والمطر وغضب الطبيعة .. وفي المسجد يتلقى علاء الدين باثنين من التجار أحدهما عجوز والآخر شاب ، ويطلب الشاب من العجوز أن يردد له زوجته التي طلقها ، باعتبار الأخير والدأ لها ، وهي ابنة عم له . ويقترح التاجر العجوز على علاء الدين أن يتزوج ابنته لليلة واحدة ثم يطلقها في الليلة الثانية ، يقول التاجر : ((يا ولدي ما تقول في أنني أعطيك ألف دينار وبدلة بألف دينار ، فقال له علاء الدين على أي وجه تعطيني ذلك يا عمي فقال له : إن هذا الغلام الذي معي ابن أخي ، ولم يكن لأبيه غيره وأنا عندي بنت لم يكن لي غيرها تسمى زبيدة العودية وهي ذات حسن وجمال فزوجتها له وهو يحبها وهي تكرهه فحدث في يمينه بالطلاق الثالث فما صدقت زوجته بذلك حتى افترقت منه فساق على جميع

الناس اني أردها له فقلت له هذا لا يصح إلا بال محلل واتفقت معه على أن يجعل المحلل له واحداً غريباً ... فتعال معنا لكتب كتابك عليها وتبث عندها هذه الليلة وتتصبح تطلقها ونعطيك ما ذكرته لك ، فقال علاء في نفسه مبغي ليلاً مع عروس في بيت على فراش أحسن من مبغي في الأزقة والدهاليز فسار معهما الى القاضي))^(٢١)

تناول ألف ليلة وليلة مسألة جد مهمة في التطور الحضاري إذ أن مرحلة انتقال المجتمعات العربية من البداءة الى الحضارة، او من البداءة الى مجتمعات شبه حضارية رافقه انتقال فكري وثقافي على شتي الأصعدة ، وبالرغم من أن المجتمعات الأموية والعباسية لم تخلص تماماً من بدوتها ، وعلاقاتها القبلية ، فإن بعض سمات المدينة حلّت في هذه المجتمعات ، ومن صفات المجتمعات اللامدية واللابدوية التذبذب وعدم الاستقرار والمزاجية في التعامل ، وعدم الوضوح الفكري والانساني ، فالشخصية الإنسانية في اليوم الواحد داخل هذا الفضاء تصبح بعشرين موقفاً .. سريعة الغضب .. سريعة التبدل والتتحول .. سريعة الرضى ، وهذه حال كافة الطبقات ، فالمملوك أو الأمير سرعان ما يغضب لأتفه الأسباب ، وسرعان ما يرضى لأقلها قيمة ، وتحكم في سلوكه مواقف عجيبة متداخلة ، وأمام مزاجية الرجل وتبدل أنماط شخصيته نلاحظ أنه يطلق زوجته ببساطة ويتزوج ببساطة ، وهو مستعد لشراء أكثر من جارية في ليلة واحدة ، إذا ما ملك المال وربما يعود ذلك الى الرؤى الثقافية المتباينة القادمة من الحضارات الأخرى التي شاقفَ معها هذا البدوي ، واطلع على أنماط حياتها المختلفة وعلى نسائها المختلفة ، ولقد أثرت النساء والجواري والوصيفات في الجيل الجديد ((جيل المولى)) ، فأصبح جيلاً هجينًا لا هو بالعربي الحالص ولا هو بالفارسي الحالص ، ولا هو بالهندي ، جيل أبسط ما نقول عنه إنه جيل لا مستقر ، أو جيل لا منتـمـ ، أي يتمي لعادات أبيه أمـهـ ، أو أخـوالـهـ ، أو أقارـبهـ ، أمـ لـعـلـاقـاتـ الـاستـلـابـ وـالـسـلـعـةـ الـيـ تـحـكـمـ فـيـ بـنـيـاتـ

مجتمعه؟ . إنه عاجز عن أن يكون واضح الرؤية ، عقلاني النزعة .. فهو سريع التبدل ، وكلما عصفت به ريح ، عدّل سلوكه وموافقه ، حتى أن شهزاد نفسها كانت خليطاً من ثقافات متباعدة فهي تارة هندية النزعة وأخرى فارسية ، وأخرى عربية ، وقدرتها العجيبة على التحول في مستويات القص والسرد ، وبنيات الحكاية ، واختلاف توجهاتها عائد لتراثها الثقافي ، واطلاعها على تاريخ الحضارات والشعوب .

أمام الاستقرار السياسي والاجتماعي في بنية الحياة العربية الإسلامية ، صار الرجل سريع الطلاق ، وعندما يستيقظ يكفي ويندب حظه ويتوقد إلى جسد مطلقته ، وهلذا نرى الرجل يطلق زوجته زبيدة العودية ثم يصرّ على زواجها ثانية باللحوء إلى رجل غريب يطؤها للبلة واحدة ثم يطلقها .. وما الطلاق والزواج بطريقة الحال الآتي إلا جسر وظيفي تعبّر عليه الشخصية الأولى ((الذكورية)) إلى الشخصية الثانية ((الأنثوية)) عبراً جنسياً .

ولقد تطورت الإثارة العربية في الإسلام تطوراً ملحوظاً ، حتى بلغت أوجها في العصر العباسي الثاني ، حتى أن بعض الأئمة الذين عاصروا الدولة العباسية ذكروا بعض فنون الإثارة ، فها هو الإمام الرضا الذي عاصر المؤمن يقول : ((لا تجتمع امرأة حتى تلاعبها وتكثر ملاعيتها وتغمز ثديها فإنك إذا فعلت ذلك غلبت شهوتها واجتمع ماؤها لأن ماءها يخرج من ثديها والشهوة تظهر من وجهها وعينيها واشتهت منك مثل الذي تشتهيه منها))^(٢٢) . ألم يؤكّد رسول الأمة (ص) بعض مفاهيم الإثارة وضرورة إتقانها والحفاظ عليها ، حتى تستمر الحياة الجنسية وتحدث اللذة في أعلى مستواها؟ . إذ قال : ((لا ترموا على نساءكم كالبهائم بل اجعلوا بينكم وبينهم رسولاً ، قيل وما الرسول يا رسول الله ، قال : القبلة)) . ويرى محمد (ص) أن المرأة حتى تستطيع أن تملأ روح زوجها وقلبه أنساً وسكنًا ، ينبغي أن تحرك

وستنفر طاقاته الجنسية ، وتحديداً أن تملك القدرة على الإثارة ، وذلك بأن ((تخلع ثيابها وتدخل معه في لحافه فتلزق جلدها بجلده ...))^(٢٣) على حد تعبيره.

إن من أخلاق الملوك والأمراء والقادة في المجتمعات الإسلامية كثرة وطفهم للنساء ، وكثرة ابتعادهم عن هموم شعوبهم ومتطلباتها في الحرية والكرامة ، وكثرة التسرى وتعدد الزوجات ، وعلى الزوجة الطيبة الوفية المخلصة في المفهوم الإسلامي أن ترضي طموح زوجها الجنسي ، وأن تهيأ له نفسها وجسدها إذا ما اتصف الليل أحسن تهيئة ، وفي الطرف الثاني يجب على الرجل أن يستعد مثل هذه اللحظة أحسن استعداد ، حتى يرضي طموح زوجته ، فتقتنع به بعلاً ولا تخونه في فراشه . يقول أبو الحسن ((... نعم إن التهيئة ، مما يزيد في عفة النساء ، ولقد ترك النساء العفة ، بترك أزواجهم التهيئة . ثم قال : أيسرك أن تراها على ما يراك عليه إذا كنت على غير تهيئة ؟ قلت لا ، قال : فهو ذاك ثم قال من أخلاق الأنبياء (ع) : التنظيف والتطيب وحلق الشعر وكثرة الطروقة ...))^(٤).

لقد لعبت المفاهيم الإسلامية دوراً مهماً في تطور الإثارة العربية ، فإذا كان من أخلاق الأنبياء كثرة الطروقة ، فما المانع أن تكون بقيةطبقات الاجتماعية الأخرى متحلية بهذه الأخلاق والمفاهيم ؟

وإن كان هؤلاء يشكلون القدوة الحسنة في بداية الإسلام فإن جوهر الدين الحقيقي ، وجوهر الإسلام السمح غاب نهائياً مع حلول الدولة الأموية والعباسية . إذ أصبح رجال هاتين الدولتين وقادتها وأمراؤهما هم الأعداء الحقيقيون لطلعات شعوبهم في الكرامة والحرية والعدالة - نستثنى بعضهم ومنهم الورع عمر بن عبد العزيز -

وابتعدت هاتان الدولتان عن قيم الإسلام ، وأصبح الإسلام مجرد شعار وظيفي ، وبه يغطي الحكام مظاهر شذوذهم وترفهم وفسادهم

السياسي والأخلاقي والاجتماعي ، فبعد الوليد بن عبد الملك المتوفى سنة ٩٦ هـ ، ٧١٥ م ((بدأ الدولة الأموية تحدُّر في بحرها انحداراً شديداً ، وكان بحراً لها هذا زلقاً قصير المدى ، ومن الصعب أن نجد في الذين خلفوا الوليد من يقدر أن ينهض بهذا التراث الذي تحدُّر إليهم من أيام الوليد ، كانوا غير أكفاء إن لم نقل فسقة أو منحلون ، وقد كانت مجالس نفر منهم مبادلة للجواري المغنيات وللنديماء وللمضحكيين ولغيرهم من تجار اللهو والملاذ ، ولم يكن في أبناء الباشية مناعة تحميهم من شرور الحضارة ، ثم انضاف إلى ذلك الإزدياد المفاجيء في الشروء كثرة الأرقاء ونظام التسرِّي (بالجواري) معاً ، كان العرب قد وجدوه في البلاد المفتوحة . هذه الحال جعلت الانغماس في الترف قاعدة الحياة اليومية ، ومن الواضح الجلي أن نظام الحكم الأموي كان قد بدأ يتقوض بعوامل الانحلال الداخلي قبل أن يخوض المعارك مع عدو عقد النية على تقويضه))^(٢٥).

وما إن تخلص الناس من الدولة الأموية وتنفسوا الصعداء ، وظنوا أن الدعوة التي دعا بها العباسيون أكثر اقتراباً من منابع الإسلام الأولى وانها لقادرة على تحرير الطبقات الضعيفة وزيادة تحسين أوضاعها ، والتحفيف من حدة التباين الطبقي ، حتى أصاب الناس خيبة مرّة من هذا النظام ، فكثر الانحلال ، وكثُرت الرشاوى ، وزاد نظام التسرِّي ، وزاد الشراء اللامشروع ، وقدمت الجواري تباعاً من أمصار الأرض ، وفسق الخلفاء والأمراء وأثروا وزادت سيدات المجتمع تحكمها بقوتها الشعب ، وإمعاناً في إذلاله ، فقد مارست الخيزران قاتلة الهادي ، وموصلة الرشيد إلى العرش ، وكذا زبيدة أم الأمين أبغض أنواع اللصوصية والسطوة ، فقد بنتا القصور ، واستولتا على الأراضي والأموال ، وكان لهما قسط وافر في تخريب الدولة العباسية .

و ((لم تقل نساء الرجال الحاكمين والأثرياء استبداداً عنهم فقد بلغت غلة الخيزران السنوية ١٦٠ مليون درهم ، وبلغت غلة أم محمد

بن الواثق ١٠ ملايين دينار ، وأم المستعين بالله ١٠ ملايين دينار سنوياً^(٢٦) . وأحسن مثقفو الدولة العباسية بدعوى النظام الفاسد ، وزاد اغترابهم واستلابهم الروحي والانساني ، وكمعادل موضوعي لهذا الاستلاب بلأ البعض منهم الى الخمارة والجنون والعشق والتغزل بالجواري والغلمان كبشار برد وأبي نواس .

ومال الآخرون الى الثورة والبحث عن بديل ، كالقرامطة والزنج ، واتخذ آخرون المنحى الصوفي هروباً من بنيات المجتمع المعنة في الفساد والإذلال والعبودية وعلى رأسهم الحجاج وحلقه ، وهنا يمكن القول :

((قام الحكم العباسي على دعوة فاسدة ، لقد زعم العباسيون أنهم قضوا على دولة عصبية لا تعمل بالإسلام ليقيموا مكانها خلافة صحيحة ، الواقع أن العباسين ظاهروا بالدين ثم استخدموه في سبيل فوائده ((التي تجمع الأقوام المتفرقين على هدف واحد)) لا حباً بخصائصه الروحية . ثم إن مسلكهم لم يكن يدلّ على أنهم كانوا أقل انغماساً في أحوال الدنيا من أهل الدولة التي قضوا عليها))^(٢٧)

نعود الى الحكاية ثانية .. ويفكر علاء الدين أنَّ المبيت بين أحضان المرأة وعلى فراشها هو أفضل من المبيت في فضاء الأزقة والدهاليز ، وحتى في فضاء المسجد الذي هو فضاء آمن ، لكن فضاء جسد الجارية أكثر دفئاً وطمأنينة من كل الفضاءات الأخرى ، فيقبل الزوج بالمرأة ((زبيدة العودية)) ابنة التاجر ، وبالعودة الى المثال الوظائي عند فلاديمير بروب ، نلاحظ ظهور وظيفة جديدة في الحكاية ، وهي وظيفة افتقار (MANQUE) ، تتجسد هذه الوظيفة عن احتياج علاء الدين الى المال وأسباب المعيشة والأمن والطمأنينة ، وسنلاحظ أن هذه الوظيفة ستكتسبه المنصب والثروة وتتووضعه في صفة الطبقة الارستقراطية ، وهذه الوظيفة هي التي دفعته لقبول الزواج الصوري للليلة واحدة ، وتبقى الدلالة العميقية لوظيفة الافتقار ((ضرورية في كل الحكايات

العجبية إذ هي التي تحبك العقدة))^(٢٨) . ومنعاً لحدوث الزواج يلجأ زوج زبيدة العودية الى القهرمانة التي كانت جارية خبيرة بفنون الصبوة والعشق والجنس ، وعندما فقدت قدراتها الجنسية صارت قهرمانة وقودة - بمفهوم الفكر الشهرازادي - تنصب الحيل والمكائد والمؤامرات ، وتختطف الجواري من على أسرة أزواجهن ، لتقدمهن الى الرجال المهمين في القصور العباسية . ((وأما ابن عم البنت فكان له قهرمانة تتردد على زبيدة العودية بنت عمه وكان يحسن إليها فقال لها يا أمي إن زبيدة بنت عمي متى رأت هذا الشاب الملبح لم تقبلني بعد ذلك فأنا أطلب منك أن تعملي حيلة وتنعني الصبية عنه فقالت له وحياة شبابك ما يقربها))^(٢٩) .

ويمكن تصنيف فعل ذهاب ابن عم زبيدة الى القهرمانة بمثال وظائفي آخر هو وظيفة وساطة MEDIATION أو تقويض MANEMENT ، إذ يفوض الشاب - ابن عم زبيدة - القهرمانة بالاحتيال ليبطل علاء الدين من تحقيق الفعل الجنسي مع زبيدة .

تقبل القهرمانة القيام بهذه المهمة ، وتذهب الى علاء الدين وتحذره من جسد زبيدة المجنوم ، ومن ثم تذهب الى زبيدة وتحذرها من جسد علاء الدين المصاب هو الآخر بالجلدام . وقبول القهرمانة بكف زبيدة عن فكرة الزواج من علاء الدين يمكن أن ندرجها تحت ما يسمى بوظيفة بداية الفعل المضاد DEBUT DE L' ACTION CONTRAIRE حسب مفهوم بروب ، أو وظيفة إرادة الفعل حسب غريماس^(٣٠) يُقدم لعالء الدين الطعام بعيداً عن زبيدة ، ينتهي منه ويقرأ بصوت ساحر سورة (يس) ، ويلاحظ أن سورة (يس) ، ويلاحظ أن سورة (يس) تلعب دوراً وظيفياً في تحقيق الفعل الجنسي ، عن طريق الأداء المتميز للقرآن الكريم .

يقول الراوي : ((فحملت له الجارية سفرة الطعام ووضعتها بين يديه فأكل حتى اكتفى ، ثم قعد وقرأ سورة يس بصوت حسن ،

فصقت اليه الصبية فوجدت صوته يشبه مزامير آل داود ... ثم انها وضعت في يديها عوداً من صنعة المند واصلحت أوتاره وغنت بصوت يوقف الطير في كبد السماء وأنشدت هذين البيتين :

تعشقت ظبياً ناعس الطرف أحورا
تغار غصون البان منه إذا مشى
عما تغنى والغير يحظى بوصله
وذلك فضل الله يؤتيه من يشا

فلما سمعها أنشدت هذا الكلام بعد أن أنسد السورة ، غنى هو وأنشد هذا البيت :

سلامي على ما في الثياب من القد وما في خodor البساتين من الورد)^(٣)

لا عجب أن تأخذ زبيدة العودية عوداً من صنعة المند لتعزف عليه . أليست شهرزاد الفارسية بثقافاتها الواسعة أطلعت على آداب المند وحضارتهم وقصهم وفلسفتهم ؟ أليست الليالي أصلاً هندية في بنيتها وهيكليتها الأولى ؟ ألم يؤثر المند تأثيراً واضحاً في حياة الفرس وحضارتهم ؟ .

لقد أتت توابل المند وسحرها وفلسفتها وأعوادها ونساؤها إلى بلاد فارس ، ثم انتقل هؤلاء إلى بغداد والبصرة والكوفة والقاهرة ودمشق . لقد نقلت شهرزاد كثيراً من الثقافات الفكرية الهندية والأراء الفلسفية ، ومظاهر الطبقات الاجتماعية ، وأضافت إليها عناصر أخرى فارسية وعربية ويونانية وسريانية ، أما العناصر الهندية في ألف ليلة وليلة فإنها : ((تتمثل في تداخل القصص ، وطريقة التساؤل وهمما خاصتان هنديتان ... وتتمثل العناصر الهندية كذلك في الإطار العام الذي تبدأ به ألف ليلة وليلة من خيانة زوجة الملك ((شاه زمان)) وزوجة أخيه ((شهريار)) ، وعزم الأخير أن يقترب كل ليلة بفتاة يقتلها حين يصبح ثم

في زواج شهريار بشهزاد ، وحيلة شهزاد حين ألمت الملك حتى لا يقتلها . ولهذا الإطار نظير فيما بقي لنا من الأدب الهندي ، وفي الكتاب بعد ذلك آثار هندية في القصص يضيق المجال عن تفصيلها ، ومنها كثير من قصص الحيوان الهندي))^(٣٢) .

زبيدة العودية تريد أن تفتتح طقس الجنس المقدس بنوبة موسيقى ، وقبل أن يشتعل جسدها وجسد علاء الدين لا بد من الموسيقى ، وسنلاحظ أن معظم ليالي ألف ليلة وليلة - ليالي الجنس - يذوزن فيها الرجل جسد المرأة بالموسيقى ، وتدوزن الجارية جسد سيدتها بالموسيقى والغناء ذي الإيحاءات الجنسية . فالموسيقى في بنيتها العامة تصبح عاملا مساعدأً ACTANT ADJUVANT L لنمو السرد من جهة ، وللوصول إلى جسد الشخصية ، وبالتالي تحقيق الفعل الجنسي معها من جهة أخرى . إنَّ كافية الأشكال والأحجام والأمكنة وفضاءاتها ، وما تحمله هذه الفضاءات تصبح في الليالي الجنسية أدوات وظيفية يتحقق فيها البطل الرئيسي الذي يمثل صورة السلطة السياسية والاجتماعية في قوتها ونفوذها رعشة الجسد مع الشخصية الأخرى التي تكون حرة أو عبدة ، وعموماً فسيدات مجتمعات الليالي الحرائر جميعهن يندفعن لتحقيق رغبة البطل الجنسية ، وما ان يشاهدنه لنظرية قصيرة ، حتى تعقبها ألف حسرة - على حد تعبير شهزاد - أما النساء الوصيفات والجواري فقد تعزدن على قبول أي رجل يشتري أجسادهن ، فشرط بيع الجارية في سوق النخاسة يتحدد في شكل جسدها وتقطيعاته الجمالية ، وبالتالي في مدى إثارة هذا الجسد الرجال جنسياً ، ولذا نلاحظ أن كثيراً من الرجال يتتحسينون جسد الجارية ، وثديها وكفليها في سوق النخاسة قبل شرائها ، ويعملون ذلك بأساليب الغش الذكية التي يلجأ إليها الدلال لبيع الجارية .

والموسيقى جزء رئيسي ومهם من بنية الفضاء المكانية التي سيتحقق فيها الفعل الجنسي حتى أن كلمات اللحن الموسيقي مليئة

بالإثارة والشهوة والإيحاءات الجنسية والتاؤهات .. وكثيراً ما تبرز هذه الكلمات بعض خصوصيات جسد المرأة كالتواءاته وتكراته ، ومناطقه السرية ، ولذا لا نغالي إذا قلنا إنَّ طقوس الجنس في أمصار العالم جميعها تبتدأ بالموسيقى وتتواصل بالموسيقى ، وما أخذته الأوروبيون من موسيقانا العربية آلاتنا الموسيقية .

- مثلاً صارت القيثارة عندنا تسمى الجيتار عندهم - يوم كانت الموسيقى العربية تملأ فضاء الدولتين الأموية والغساسية أعادوه لنا بتسميات جديدة ورؤى جديدة ، إذ أصبحت موسيقى ((السكس سلو)) طقساً يومياً في فضاءات الحياة العربية المعاصرة .

بعد أن تنهي زبيدة العودية نوبتها ، تُقبل على علاء الدين ((تهز أرداها ، تميل بأعطاف صنعة خفي الألطاف ، ونظر كل واحد منها نظرة أعقبته ألف حسرة ... فلما أقبلت عليه قال لها ابعدي عنِّي لثلا تعديني فكشفت عن معصمها فانفرق المعصم فرقتين وبياضه كبياض اللجين ، ثم قالت له ابعد عنِّي فإنك مبتلي بالجذام لثلا تعديني فقال لها وأنا الآخر أخبرتني العجوز أنك مصابة بالبرص ، ثم كشف لها عن ذراعه فوجدت بدنك كالفضة النقية فضمته إلى حضنها وضمها إلى صدره واعتنق الإثنين ببعضهما ثم أخذته وراحت على ظهرها وفكت لباسها ، فتحرك عليه الذي خلفه له الوالد فقالت مددك ياشيخ زكرياء يا أبي العروق ، وحط يديه في خاصرتيها ، ووضع عرق الحلاوة في الخرق فوصل إلى باب الشعرية ، وكان مورده من باب الفتوح وبعد ذلك دخل سوق الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس فوجد البساط على قدر الليوان ، ودور الحق على غطاه حتى التقاه .))^(٣٢) .

وما ان يلوح الصباح حتى يتطلبوه إلى دار القاضي ليطلق زبيدة ، أو يدفع صداقها عشرة آلاف دينار . تعطيه زبيدة مائة دينار فيرسو بها رسول القاضي والقاضي والشهدود ، ويطلب أن يمهلوه ثلاثة أيام ، لكن

القاضي بعد أن قبض الرشوة تنزل محنة علاء الدين في صدره ، ويجهله عشرة أيام بدلاً من ثلاثة ، ويشتّرون عليه أن يدفع مهر زبيدة بعد عشرة أيام ، أو يأتي ويطلق ، ويرضى علاء الدين بذلك . وهنا يدخل مثال وظيفي آخر من الأمثلة الوظائفية لفلاديمير بروب ، وهو : ((أول وظيفة للمانح PREMIERE FONCTION DU DONATEUR فالقاضي يريد أن يختبر كفاءات علاء الدين ، وكذلك والد الفتاة الذي يرضى بحكم القاضي ، ومن مهمة هذه الوظيفة دفع علاء الدين إلى البحث والتقصي ، فهل يستطيع أن يكون كفؤاً لهذه الصبيّة ؟ . فالقاضي ((المانح)) سيترك فضاء زمانياً ليختبر قدرات علاء الدين على الخروج من هذا المأزق ، أو وفق مصطلحات غريماس ((القدرة المادية على الإنجاز POUVOIR FAIRE)) .

يعود علاء الدين إلى زوجته فرحاً ، وعندما يصل سرعان ما يشعل طقس الجنس بالموسيقى والخمرة ، والخمرة هنا مهمة جداً في فضاء القصور العربية الأموية والعباسية ، ولا يمكن أن تقام حفلات العربدة الجنسية إلا بوجود الخمرة ، وكافة أصناف الطعام ، التي تعتبر وظائف تحفيزية للطاقات الجنسية . وإذا كان كثير من الفقهاء المسلمين والأصوليين يرى أن الخمرة هي مفتاح الفجور الأول ، وهي المحرك للشهوة والجسد ، ويترك دورها في إفساد أخلاق الرجال والنساء والمجتمعات ، فإنها عند كثير من شعراء ورجال السلطة الأموية والعباسية تأخذ دلالة جمالية وتشكيلًا جماليًا ، إذ تصبح سراً مقدساً ، وشاربها يسبح في بحور السعادة والسكنينة والصفاء الانساني النفسي .

ألم يقل فيها أبو نواس :

لو هستها حجر هسته سراء	صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها
فلاح من وجهها في البيت للأاء	قامت يابريتها ، والليل معتكر
فما يصيّهم إلا بما شازا	دارت على فتية دان الزمان لهم

لذلك أبكي ، ولا أبكي لزلة
كانت تخل بها هند وأسماء)^(٣٤)

تقوم زبيدة العودية لتشعل طقس الليلة وجسد علاء الدين إذ))
هيأت الطعام وأحضرت السفرة فأكلا وشربا وتلذذا وطربا ، ثم طلب
منها أن تعمل نوبة سماع ، فأخذت العود وعملت نوبة يطرد الحجر
الجلמוד ونادت الأوتار في الحضرة يا داود ، ودخلت في دارج النوبة ،
في بينما هما في حظ ومزاح وبسط وانشراح وإذا بالباب يُطرق فقالت له
قم وانظر من بالباب فنزل وفتح الباب فوجد أربعة دراويش بالباب
واقفين .)^(٣٥) .

ويتوالي الحكي ، ويكشف أن هؤلاء الدراويش هم : هارون
الرشيد ، والوزير جعفر البرمكي ، وأبو نواس الحسن ابن هانئ ،
ومسرور جлад النقطة وسيافها ، وطالما أن علاء الدين تاجر وابن تاجر ،
ارستقراطي وابن ارستقراطي ، لا بد أن تساعدته الصدف ، أو السلطة
الوضعية أو الاجتماعية أو إلهالية حتى يستمر محققاً الفعل الجنسي ،
ولينجب البنين والبنات ، ويعمر الكون بالتجار والسماسرة وسادة
السوق ، وبصدفة شهرزاد السحرية لا بد أن تتحقق القدرة المادية على
الإنجاز (POUVIORS FAIRE) بأن يرسل الله هؤلاء الدراويش ليسهورا
عنه أكثر من ليلة – عند علاء الدين – ويستمتعوا بصوت الجارية
العذب ، وبالنظر إلى جسدها الأبيض الشفاف ، ويضعوا كل ليلة مائة
دينار تحت وسادتها ، ويهلكي لهم علاء الدين قصته ، وكيف هاجر ،
وكيف تزوج زبيدة العودية ، وأنه مطالب بدفع مهرها .

و قبل أن تمر الأيام التي حددتها القاضي لدفع المهر ، يرسل الرشيد
بطريقة سرية الأموال وخمسين حملأ من القماش المصري ، والبدلة ،
والكرك السمور ، والطشت والإبريق الذهب – بتمسيات شهرزاد –
ومعها كتاب على لسان شاه بندر التجار والدعلاء الدين .

ويستمر القص ، ويأتي زوج زبيدة ، الأول ، ويصرّ ويطلب من عمه أن يجبر علاء الدين على تطليق زبيدة ، فيقول عمه : ((هذا شيء ما بقي يصح أبداً والعصمة بيده ، فراح الولد مهموماً مقهوراً ورقد في بيته ضعيفاً فكانت القاضية))^(٣٦) . يتموضع الآن علاء الدين في حقل الثروة والسلطة ، ويصبح ذا أموال وأملاك ، ولذا صار طلاقه من زبيدة لا يصح أبداً في نظر والدها ، فكيف يصح طالما أنه غني ، وفق مفهوم السلطة البطريركية العباسية وبعلاقاتها الطبقية ؟ . وتنمو الحكاية وفق مثال وظائفي آخر ، هو وظيفة تسلم الأداة السحرية RECEPTION DE L'AUXILIAIRE MAGIQUE وكانت الحكايات الشعبية العربية والعلمية تظهر هذه الأداة السحرية في أشكال مختلفة : خاتم شبيك لبيك ، نسر - حصان - عفريت - حصان طائر - قنديل سحري - سيف - ولاعة - آلة عزف موسيقية - فرس عاج وأبنوس ، كما في حكاية الحكيم الفارسي صاحب فرس الأبنوس مع بنت ملك صنعته ، فإن المال وأحمال القماش التي أرسلها الرشيد تصبح الصورة المقابلة للأداة السحرية ، إذ بواسطة هذا المال يستطيع علاء الدين أن يدفع مهر زبيدة ، ويكسب ثقة القاضي ، وبقية أفراد المجتمع المقربين إليه .

ونلاحظ أن ليالي الجنس عندما لا يتحقق فيها الفعل الجنسي فإنها تصبح قائمة سوداء ، إذ بغياب الجسد الآخر الذي يتحقق الرعشة تموت الشخصية مسمومة مكمودة . إن غياب الجنس بالنسبة للشخصية يعني الموت فإذاً أن تختاره بإرادتها ، وأما أن يصيبها المرض ، لأنها فقدت الجسد الأمنية والغاية الكلية ، وبالتالي فإن شدة أرقها وقهرها يؤدي بها في نهاية المطاف إلى الموت . يدفع علاء الدين المهر ، وتعود زبيدة إلى التوبات الموسيقية التي تأتي كجرعات مقوية قبل طقس الجنس .

وذات ليلة يُطرق الباب ، ويأتي الدراويس الأربعة ، ويكتشف علاء الدين أن أمواله وثروته التي أتت فجأة هي من فضل هؤلاء

الدراوיש ، فيرفع راية الولاء والطاعة المطلقة لمارون الرشيد . ((فقام علاء الدين وقبل الأرض بين يديه وقال له الله يحفظك يا أمير المؤمنين ويديم بقائك ولا عدم الناس فضلك وإحسانك ، فقال يا علاء الدين خل زبيدة تعمل لنا نوبة حلاوة السلام فعملت نوبة على العود من غرائب الموجود إلى أن طرب لها الحجر الموجود وصاح العود في الحضرة يا داود فباتوا على أسر حال إلى الصباح فلما أصبحوا قال الخليفة لعلاء الدين في غد اطلع الديوان . فقال سمعا وطاعة يا أمير المؤمنين إن شاء الله تعالى وأنت بخير))^(٣٧)

غابت زبيدة وغاب جسدها ، فاسود فضاء زوجها السابق - ابن عمها - على المستوى الإنساني والنفسي ، فانفصل هذا الزوج عن بنيات الزمان والمكان بالموت ، وهنا يمكن أن نعتبر أن حب ابن عم زبيدة لها ((أشبه ما يكون بالصدمة النفسية ، وهو وبالتالي نوع من الضلال العقلي ، وعلامات الحب الخارجية هي الأرق ، والتهوس ، وقدان الشهية ... والاكتئاب ، والنظارات المحمومة والاضطراب وجيشان النفس))^(٣٨) . وهي نفس العلامات التي أصابت ابن عم زبيدة قبل وفاته .

ولن نستغرب كثيراً تردد الخليفة الرشيد إلى دار زبيدة العودية ، ففضاء دارها فضاء النشوة ، فضاء حميمي مفتوح على بنيات أخرى ، تجذب فيها السلطة السياسية قتلاً للفراغ والأرق ، وهذا الفضاء يخلق حالات جديدة من حالات التجدد ، لقد أتعجب الرشيد بصوت زبيدة العودية ، وتحديداً أتعجب بقدرة هذا الصوت على بث الإثارة وتشويطها ، ولا يستغرب القارئ عشق الرشيد للعبث والمحون ، وتبديد أموال الدولة ، وأموال بيت المسلمين على حفلات العربدة والمحون والعبث هذه ، إذ حول قصره إلى فضاءات للذلة والعربدة ، تغضّ بالآلاف الجواري والقيان والمعنى وتذكر لنا المصادر ((أنَّ ألفين

من المغنيين والعازفين أقاموا مرة مجلس غناء في حضرة هارون الرشيد ، وهنالك مجلس غناء آخر عُقد في أيام الأمين بن هارون الرشيد ، اشترك فيه ألف مغنٍ فقط ، ولكن الخليفة اعتصم عن كثرة عدد المغنيين في هذا المجلس بأن اشترك أهله في الغناء وبأن جعل هذا المجلس يستمر إلى الفجر) ^(٣٩).

يصعد علاء الدين إلى ديوان الخليفة ، وبصدفة الليالي واعجاب الرشيد به تغير أحواله ، ويصبح شاه بندر التجار بدلاً من عمه والد زبيدة .

لا شك أن زبيدة تحديداً هي سبب صعود علاء الدين إلى أعلى السلم الاجتماعي ، وإن صوتها الوظيفي وجسدها الوظيفي سيجعل علاء الدين صديقاً للخليفة ومقرباً له ، وسيصبح نديمه ثم رئيساً لرتبة الستين المهمة في الدولة العباسية . إن انتقال علاء الدين إلى دار الخليفة سيكون اختباراً رئيسياً له وفق مصطلح غريغاس EPREUVE PRINCIPALE وبهذا الانتقال تزداد الحكاية حبكة ، وتنمو الأحداث .. وتتوالى الحكاية ، ثم تغيب زبيدة العودية ، ويختفي علاء الدين فراغه وصمته المحزن ، وينقطع عن دار الخليفة .

يعزى الرشيد في زبيدة ، ويؤكد له أنه لا يوجد أكثر من النساء في بغداد ، ويقدم له جسد جاريته قوت القلوب ، ويطلب منها الغناء أمامه : ((وعملت نوبة من الغرائب فقال الخليفة ما تقول يا علاء الدين في صوت هذه الجارية فقال له إن زبيدة أحسن صوتاً منها إلا أنها صاحبة صناعة في ضرب العود لأنها تطرب الحجر الجلמוד ، فقال له هل أعجبتك ؟ فقال أعجبتني يا أمير المؤمنين . فقال له الخليفة وحياة رأسي وتربة جدودي أنها هبة مني إليك هي وجواريها ، فظن علاء الدين أن الخليفة يمزح معه فلما أصبح الخليفة دخل على جاريته قوت القلوب ، وقال لها أنا وهبتك لعلاء الدين ، ففرحت بذلك لأنها رأته وأحبته)) ^(٤٠)

ولا يخلو القص هنا من أسطورة وتخيل وافتعال لأنه ليس أصعب على الخليفة من أن يسلم أو يهدي إحدى جواريه .. قد يهدي المال ويقرب الرجل وينحه منصباً ، لكن أن يهدي الجارية ذلك أمر صعب ويحتاج إلى مزيد من التأمل .

إن موقف الرشيد هذه هو رؤية وضعها الرواية ، أو ناقلو ألف ليلة وليلة الذين تصرفوا بنصوصها الأصلية وزادوا عليها أو انقصوا منها . وفي المجتمع الأموي والعباسي نلاحظ أن الخليفة أو الأمير يظل كثيلاً لسنوات إذا فقد إحدى جواريه ، أما الرجل العادي فإنه يفضل الموت .

الخليفة الرشيد لديه أكثر من ألف جارية ترعى وتسرح في غاباته ، لكنه غير مستعد لتقديم جارية واحدة مثل قوت القلوب جميلة ، رهيفة المشاعر ، ساحرة الصوت ، قادرة على إشعال أماسي الخليفة بطقوس الإثارة والجنس والموسيقى . وربما أرادت شهرزاد تقديم قوت القلوب من باب الوظيفية النصية ، باعتبار أن التقديم هنا يظهر الرشيد في مظهر حضاري متتور ، محب لنديائه ، أو أرادت أن تخليع أنياب الوحش الشهرياري وتروضه تدريجياً لتوضح له أن العالم لا يزال بخير إذا فقد إحدى جواريه ، لا سيما أن شهريار قتل زوجته وفقداها ، وحتى لو أن الرشيد قدّم الجارية برضى نفس وقناعة تامة ، يبقى القول الشعري :

ومن ملك البلاد بغير حرب يهون عليه تسليم البلاد

على جانب كبير من الموضوعية . إن جسد الجارية بالنسبة للسلطة السياسية العباسية أهم من البلاد نفسها .. أهلها وضرورتها وأنهارها وزرعها وثقافتها ، ولن نستغرب هنا كيف أن آخر الخلفاء العباسيين سلم البلاد على طبق من الذهب لمولاً كونه الذي خرب بغداد المتقدنة وحضارتها وثقافتها وما دفع عنها .

وإذ يسلم الرشيد جارية ساحرة شفافة إلى علاء الدين أبي الشامات أمر غير اعتيادي في نظام السلطة البطريركية ، لكنه بالنسبة لليلي ألف ليلة نسق جديد من أنساق القص والسرد .. فرضه الرواية الذين تصرفوا بنصوص ألف ليلة وليلة على هو لهم وأمزجتهم . ويرفض علاء الدين الدخول على الجارية التي تطلب حاجتها مائة دينار كل يوم . هذه الجارية التي تعودت حياة الرفاهية وسفح الأموال في طاسات الخمر ، وشراء الملابس وأدوات الزينة لها ولجواريها لن تستطيع العيش مع علاء الدين ، طالما لن يستطيع دفع ما تطلبه من أموال ، ويعي علاء الدين التبني الطبقي بينه وبينها رغم أنه من السادة ، وهي من الجواري ، لكن السلطة السياسية أختتمتها بما لذ وطاب ، فكيف لها أن تعيش مع علاء الدين ، رغم أنه رئيس ((الستين)) ، ونديم الخليفة . ؟

سؤال آخر يطرح نفسه : لماذا قرب الرشيد علاء الدين وجعله نديماً ؟.

بغض النظر عن التبريرات التي تقدمها الرسائل القديمة كمروج الذهب ، ورسائل البلاغاء وأدب النديم وغيرها عن صفات الندماء وأخلاقهم ، والأسباب التي تدعو الخلفاء إلى تكريهم ، يمكن القول إن النديم الذي يقدم زوجته بين يدي الخليفة كلما شاء هذا الأخير لتغني وترقص رقصاً جنسياً له ، وتنادمه وتساهم في بث الإثارة والشهوة وتخرض له طاقاته الذكورية وتشعل له طقوس العربية تمهدًا لطقوس الجنس ، سيكون لهذا النديم وزوجته موقعًا خاصًا في نفس الخليفة ، لقد عشق الرشيد صوت زبيدة العودية فكان يزورها كل مساء ، مع ملاحظة أنه في قصر الرشيد مائة واحدة كزبيدة ، وأكثر ، لكن هوس التجديد وسعار الجسد هو الذي دفع الرشيد لزيارة علاء الدين بتواصل ، وهو الذي دفعه لأن يجلب زبيدة ويعطيها وزوجها مقصورة خاصة في قصره ، ليستمع إلى صوتها متى شاء ، وينعم بجماليات جسدها متى شاء .

لو أن الرشيد طلب من نديمه علاء الدين خطف نساء المملكة وتقديمها له لقال : سمعاً وطاعة .

ولو أن الرشيد أراد أن يخصي علاء الدين ، ويأخذ زوجته زبيدة العودية لقال سمعاً وطاعة . وتبقى شخصية النديم في بنيتها العميقه شخصية مهزومة فكريأً وإنسانياً ، فهي شخصية مستعبدة أو مدحنة مستلبة ، ولن تتكلم أو تبتسم ، ولن تمسَّ قدح الخمر إلا بإذن من الخليفة ، إنَّ معظم ندماء التاريخ الإسلامي هم رجال مهزوزن ، وتغيب من قواميسهم كلُّ أحرف النفي ، وكلُّ مفاهيم الرفض والإدانة .

يسأل الخليفة علاء الدين فيما إذا دخل على جسد قوت القلوب ، فيجيب : " يا أمير المؤمنين الذي يصلح للمولى لا يصلح للخدم وإنني إلى الآن ما دخلت عليها ولا أعرف لها طولاً من عرض فأقلني منها)^(٤١) .

في ظل التموضع المالي والسلعي تقلب المفاهيم والرؤى في مجتمعات ألف ليلة وليلة .

علاء الدين يحس أنه من طبقة الخدم من أبواب أهم تجار مصر ، ويشعر بدونية أمام قوت القلوب التي هي جارية ، لكنها آلفت معاشرة الملوك وكبار الأمراء ، وعرفت كيف ترضي طموحات أجسادهم ، وقدينا قالوا :

((يعرف المرء بقرنه)) . يطلب علاء الدين من الرشيد إعفاءه من الزواج بقوت القلوب ، وبالرغم من أن قوت القلوب تؤكد حبها لعلاء الدين ، لكن هذا الحب في حقيقته زائف آني ، مجرد نزوة من نزوات امرأة عاشرت كافة نزوات الخلفاء وتبدلاته أطوارهم وموافقهم ونزعاتهم وشذوذهم ، وهنا يمكن القول : ((يستحيل الحب بين الكائن الأدنى والكائن الأسمى ، لأن حبَّ الأول يقوم على الأنانية ، وعلى الرغبة في الأمن والاستقرار ، وفي الفائدة الاجتماعية ولا يسع الكائن

الأدنى أن يفهم المزايا التي تجعل الكائن الأسمى جديراً بالحب . ولا يسع الكائن الأسمى أن ينحط إلى حب ما هو دونه في المستوى . إنّ مشاعره ستقترب بالضرورة بقدر من التعارف ، هذا إن لم تعبّر هذه المشاعر عن رغبة منحرفة في إذلال الذات . فالإنسان لا يستطيع أن يحب إلا نده ، لأنّ جوهر الحب أن يكون متبادلاً ، والكائن الأدنى يعجز عن خلق شيء أسمى منه . وعندما يشاهد الرجل صورته بالذات ، فإنه يتعرف نفسه من خلالها ويحبها بنتيجة حبه لذاته) (٤٢).

لكن هذا لا يعني قطعاً أن رجال الخليفة ونساءه وجواريه أسمى من الطبقات الأخرى ، بل ثمة حالات اجتماعية إنسانية من السمو والنبل في الطبقات الدنيا قلما توجد في الطبقات العليا من المجتمع العباسي – ولا يهمنا من هذه الحالات دلالاتها الايديولوجية ، بل الظاهرة السوسيولوجية لأنها الأكثر ارتباطاً بموضوع الدراسة هذه .

وعموماً تُظهر ألف ليلة وليلة كثيراً من نساء البلاط في حالات فاجرة داعرة ، ولا قيمة أخلاقية عندهن ففي طبعهن اللؤم والغدر والخيانة ، ونأخذ على سبيل المثال حكاية ((قمر الزمان ابن الملك شهرمان)) ، وفي الحكاية تحب الملكة ((بدور)) زوجة الملك ((قمر الزمان)) ابن ضرتها (الملكة حياة النفوس) المسمى الأمير الأجد ، بينما الملكة (حياة النفوس) تحب بدورها الأمير الأسعد ابن الملكة (بدور) ، فكل من الملكتين تحب ابن الأخرى وتعشقه عشقاً جنسياً (٤٣) ، وعندما تعجز الملكتان عن تحقيق الفعل الجنسي مع الأميرين تلجآن إلى المكيدة ويتم استبدال خطاب الجنس بخطاب القتل ، فتشكوا كل منها ابن ضرتها لوالده الملك قمر الزمان مدعية أن ابنه اغتصبها جسدياً ، فيقرر الملك - والدهما - أن يقتلهما تأديباً لهما على تفكيرهما بخيانته في جسد زوجتيه الملكتين ، ونأخذ على سبيل المثال حكاية أخرى وهي حكاية الحشاش مع حريم بعض الأكابر ، وفي الحكاية يخون السيد الكبير زوجته مع جارية من جواري مطبخه ، فتصرّ الزوجة على أن

تخونه مع أقدر الناس ، تقول الحكاية ((فارتني إيه وهو راقد مع جاري من جواري المطبخ فعند ذلك حلفت يمينا مغلظة اني لا بد أن أزني مع أوسع الناس وأقدرهم ويوم قبض عليك الطواشي كان لي أربعة أيام وأنا أدور في البلد على واحد يكون بهذه الصفة فما وجدت أحداً أوسع ولا أقدر منك فطلبتك وقد كان من قضاء الله علينا ، وقد خلصت من اليمين التي حلفتها ثم قالت فمتى وقع زوجي على الجارية ورقد معها مرة أخرى أعدتك إلى ما كنت عليه))^(٤٤).

هذه بعض من أخلاق السيدات الارستقراطيات في ألف وليلة ، وهنالك حالات أخرى كثيرة مشابهة لها .

وبالعودة الى الحكاية المدرورة يرفض علاء الدين الدخول على قوت القلوب ، فتأتي شهزاد بفكيرها التوفيقى ، وتعيدها الى قصر الرشيد ، إذ يأمر الخليفة الرشيد أن تعود قوت القلوب الى حظيرة أملاكه ، وينخصص لها مقصورة ، خاصة بها ، ويأمر وزيره جعفر وعلاء الدين بالنزول الى أسواق الرقيق ، ويعطيهما عشرة آلاف دينار ليشتريا جارية جديدة لعلاء الدين ، وبطريقة الصدفة (الوظيفية) ، التي تعمل على تحفيز القص والسرد وغوها ، ينزل في نفس الآن والي بغداد (الأمير خالد) ، الى السوق ليشتري لولده ((حبظلم بظاظة)) جارية بعد أن كبر واحتلم ليلا ، ودخل دائرة الرجلة وحقق السلطة البطريركية الذكرية : ((فنام حبظلم بظاظة في ليلة من الليالي فاحتلم فأخبر والدته بذلك ففاحتلم وأخبرت والده بذلك وقالت مرادي أو تزوجه فإنه صار يستحق الزواج ، فقال لها هذا قبيح المنظر كريه الرائحة ، دنس وحش لا تقبله واحدة من النساء ، فقالت تشتري له جارية . فلأمر قدرة الله تعالى ان اليوم الذي نزل فيه الوزير وعلاء الدين الى السوق نزل فيه الأمير خالد هو وولده حبظلم))^(٤٥).

وهنا يندرج فعل الرشيد بإعطاء عشرة آلاف دينار لعلاء الدين والوزير تحت المثال الوظائي : (وظيفة اسعاف بالنجدة SECOURS) ،

إذ أن الدنانير ستخرج علاء الدين من دائرة همه وكربه ، وسيُسْعِف بمحاربة جديدة ، لتشعل أيامه من جديد ، وتعيد فرحة الذي سُرِق بموت زبيدة العودية ، ولكن هذه الوظيفة لا تعني نهاية الحكاية الشعبية نهاية سعيدة ، إذ أن إسعاف البطل بالنجدة سيفرض نسقاً حكاياً جديداً ، وسيؤدي إلى ظهور شخصية المعتدي على البطل ، أو الشرير ثانية ، وهذه الشخصية تعيد حبكة الحكاية ثانية ، وبالتالي ينمو سرد وقصّ جديدان ، يزيدان الحكاية جاذبية وطولاً ، وتتعدد شخصية المعتدي على البطل لتشكل مجموعة من الشخصوص : حبظلم بظاظة ، خاتون والدته ، أحمد قمامق السراق والدته ، ويركز السرد على وظيفتهم التي تتحصر في خطف الجارية الجديدة ، زوجة علاء الدين (ياسمين) . وتقلديها لحبظلم ، وفي المزاد العلني ، في السوق تظهر جارية بجسد جمالي مدهش ، ينضح إثارة ، ويقامر عليها الوزير جعفر والأمير خالد ، ويكسب الرهان جعفر ، ويشتري الجارية لعلاه الدين ، يُجَن حبظلم بظاظة عندما تذهب الجارية لعلاه الدين ، ويغور جسده ، وتُورقه الشهوة ، فيصييه الضعف ، ويجهوه الرقاد ، فيقطع الزاد ، وتبكي الأم الوطئي جسد ابنتها.

ومن يحلّ هذه الإشكالية؟ أو من يتحقق حالة التراضي والانسجام لحبظلم بظاظة؟ . لا بدّ من القهرمانة والقوادة ، تشكو خاتون حالة ولدتها للمرأة القهرمانة ((أم أحمد قمامق السراق)) ، ووفقاً للمصالح الوظيفية التي تحكم في علاقات الليالي الاجتماعية والسياسية ، تتفق المرأةتان على أن يخرج أحمد قمامق من السجن ، بعد أن يتدخل الأمير خالد للإفراج عنه ، مقابل ذلك تختال أم أحمد قمامق السراق - لم تذكر شهرزاد اسمها - وبتحلّب لحبظلم بظاظة الجارية (ياسمين) التي اشتراها علاء الدين ، وذلك بعكيتها ، يساعدها في ذلك ولدتها (أحمد قمامق) ، ويتموضع الأمير خالد في السلطة ، يتوسط لأحمد قمامق عند الرشيد ، ومن ثم يخرج أحمد من السجن بعد أن يتعهد أمام الرشيد بأنه تاب توبة خالصة إلى الله .

تخطط خاتون (زوجة الأمير خالد) مع أم أحمد قماقم حيلة ، لكي ينفذها أحمد ، وتهدف الى قتل علاء الدين أملأً في أن تعود الجارية ياسمين الى حبظللم ، وبالحيلة يدخل أحمد قماقم مقصورة زبيدة والرشيد، ويسرق منها بدلة الخليفة والسبحة والنمثة والمنديل ، ويتجوّه إلى بيت علاء الدين ، ويحفر حفرة في قاعة الدار ، ويختفي بها أشياء الخليفة ، بينما كان علاء الدين مشغولاً بمجد الجارية ياسمين ، إذ دخل عليه ، وأشعل طقس الجنس ، ومن ثم راحت حاملاً منه في الحين (٤). يوبخ الخليفة الأمير خالد ويسأله عن أحوال بغداد ، ويؤكد الأمير أن بغداد سالمه آمنة بيضاء في ظل مولاه الرشيد ، فيوبخه الخليفة ويتهمه بالكذب والمكر ، ويروي له كيف أن اللصوص دخلوا مقصورته وسرقوا أغراضه الخاصة ، ويتوسط الأمير خالد يتعهد أحمد قماقم بارجاع الأغراض وكشف الجاني ، باعتباره خبيراً في كشف اللاعب اللصوص وطرقهم ، ويقسم الخليفة إنه سيقتل من سرق خصوصياته .

يذهب الأمير خالد والقاضي والشهود وأحمد قماقم ، ثم يفتح أحمد قماقم قاعة الدار ، ويدلهم على مكان المسروقات منهمما علاء الدين بسرقتها . يقبضون على علاء الدين ، ويأخذونه الى مقصورة الخليفة ، ويمكن هنا ملاحظة الأمثلة الوظائفية الآتية :

١ - وظيفة إساعة تحيكها (خاتون) وأم أحمد قماقم ضد علاء الدين .

٢ - وظيفة وساطة أو تفويض ، يتوسط فيها الأمير خالد لدى الخليفة الرشيد كي يخرج أحمد قماقم من السجن .

٣ - وظيفة افتقار ، يفقر جسد حبظللم بظاظة ، فيفتقر الى جسد امرأة ، فيبحث عنها في الأسواق .

٤ - وظيفة خداع ، إذ تعدد هذه الوظيفة على أكثر من مستوى ، فيخدع أمحمد قماقم علاء الدين ، ويدبر له مكيدة ، ويخدع

الوالى خالد بتزيف الحقيقة ، ويخدع الخليفة بسرقة خصوصياته في آن ، وتخدع خاتون زوجها الأمير حتى تقنعه بالتوسط عند الخليفة للإفراج عن أحمد قماق .

إن عودة هذه الوظائف إلى السرد القصصي هو عودة قصدية مهمتها نمو السرد وتعقده ، وبالتالي زيادة تأثير المواقف وتكسر نمطية السرد وأيقنته ، وبالتالي احداث حبكة جديدة ، بعد أن فكت الحبكة السابقة بشراء جعفر الجارية ياسمين ، ودخول علاء الدين عليها .

وهنا يتحقق علاء الدين حالة التراضي مع العالم وينسى مأساته وموت زوجته " زبيدة العودية " ، وذلك بمسجد الجارية الجديدة ياسمين . ولولا عودة هذه الوظائف لكادت الحكاية أن تنتهي ، لكن اعتماد السارد (NARRATEUR) على هذه الأمثلة الوظافية شكل بداية لحكاية جديدة ، وهي بدورها ستفرز عدة أمثلة وظافية أخرى .

يقدم علاء الدين الى المقصولة ، ويقبض أحمد قماق على الجارية ياسمين " زوجة علاء الدين " ، بمحيلة ماكرة : ((وقبض أحمد على الجارية ياسمين ، وكانت أحسن حالا من علاء الدين وأعطاه لأمه وقال لها سلميها لخاتون امرأة الوالى فأخذت ياسمين ودخلت بها على زوجة الوالى فلما رآها حبظلم ببطاطلة جاءت له العافية وقام من وقته وساعته وفرح فرحا شديدا وقرب اليها فسحبت خنجرها من حياستها وقالت له ابعد عني والا أقتلوك وأقتل نفسى فقالت لها أمه خاتون ياعاهرة خلي ولدي يبلغ منك مراده فقالت لها يأكلبة في أي مذهب يجوز للمرأة ان تتزوج باثنين وأي شيء أوصل الكلاب أن تتدخل في مواطن السباع فزاد بالولد الغرام وأضعفه الوجه والهياق وقطع الزاد وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح " ^(٤٦) .

يا سمين الجارية المستبلة ، المفجوعة بزوجها التي حررها من العبودية ، تصبح عاهرة في منظور السلطة ، اذا لم تعط جسدها هذه السلطة حلالاً أو حراماً ، لا يهم ذلك .
وتتساءل الجارية ياسمين : في أي مذهب يجوز للمرأة أن تتزوج باثنين .

وفي مذهب السلطة العباسية ، وبنية تفكيرها يجوز كل شيء وأمام هيجان الجسد تغيب المذاهب والقيم الأخلاقية ، وما يهم ((جحظلم بظاظة)) هو أن يطفيء وحش جوعه الجنسي في جسد هذه المرأة ، وما يهم خاتون "أمه" ، أن تتحقق لولدها حالة الأمان والطمأنينة والصحة البيولوجية والنفسية ، والتي لا تكون إلا بجسد الجارية ، فلماذا لا تضحي الجارية بجسدها وروحها حتى تهناً السلطة ؟.
أليس جسداً عبداً مستباحاً ؟ وكيف له أن يرفض جسد سيد وابن وال كجحظلم بظاظة ؟ تسكت شهرزاد عن الكلام المباح ، وتحفز ياسمين مختضنة جسدها لتحميء من هجمات جحظلم ، وأمه خاتون ، وينام جحظلم مغتاظاً مقهوراً ، أما شهريار - المحكى له - المسجون بعبودية جسده ، المطعون بخيانات النساء ، لابد أن تخرج شهرزاد من فضاء هؤلاء السفلة واللصوص والجواري والمكائد ليقود هو الآخر بجسدها ، الجسد الذي أبعد أو أجل خطاب القص والقتل ، وأحضر خطاب الجنس وكوامن اللذة والرعشة .

وفي منزل خاتون زوجة الأمير خالد تظهر أمثلة وظائفية جديدة ، كوظيفة الاعباء وهي اساءة خاتون وجحظلم ليا سمين وظهور وظيفة أخرى مهمتها ادانة السلطة ، وهي تعرض البطل أو الشخصية لعمل صعب DIFFICILE TACHC اذ تعرض ياسمين لأنواع عديدة من تعذيب روحي وجسدي يمارسها السيد على العبيد في المجتمعات الأموية والعباسية وعلى أشكال متعددة ، هذه الوظائف الجديدة هي من مكونات تحفيز السرد ، وبلورة الحكاية الجديدة .

وتستمر الحكاية ، ويعطي الرشيد أوامر لقتل علاء الدين صديقه ونديمه ، بعد أن يفشل علاء الدين في اظهار براءته ، أي بعد أن يغيب السارد المثالين الوظائفين : أول وظيفة للمانح وفق مصطلح بروب ، أو وظيفة الاختبار الرئيسي وفق مصطلح غريماس . (EPREUVE PRINCIBAL)

وقد كان الرشيد قبل قراره بقتل علاء الدين قد وضعه في حقل هذه الوظيفة ، ليختبره ويتأكد من ولائه للسلطة التي ألقى عليه عباءة الحماية وسلمته وظيفة (رئيس الستين) . يذهب الجلاد لينفذ أمر القصر ، أما الرشيد فإنه يعود إلى حفلاته ليسكر ، ويستمع إلى أصوات الجواري ، ويشتريهن ، ويطأهن باعتبارهن ملك اليمين . تطرح شهرزاد ظاهرة مهمة تأصلت في المجتمع ، وهي ظاهرة القتل ، فالسياف مسرور سريع البطش ، والمقصلة أقرب إلى عنق الوريد ، وهنا تنفي شهرزاد عن الملوك أخلاق الحلم والأناة والعدل وتضعهم في دائرة البداؤة وحقل البطش بلغة احالية وسحرية ، لكنها ليست تقريرية مباشرة ، وكأنها بهذا تعيد شهريار إلى الماضي وتبعه إلى اخطائه ، فلماذا لم يصبر الرشيد على علاء الدين حتى تبيان الحقيقة ؟ ولماذا لا يصبر شهريار عليها حتى تنتهي من حكاياتها المثيرة ؟ وبالرغم من أن شهرزاد لم يكن همها الدفاع عن بنات جنسها ، وعن قضايا المظلومين ، فإن لغتها لغة احالية ايديولوجية ، وهنا يمكن القول ان ((ان المتكلم في الرواية هو دائما ، وبدرجات مختلفة متوج ايديولوجيا ، وكلماته هي دائما عينة ايديولوجية (IDEOLOGEME) واللغة الخاصة برواية ما ، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تزعزع الى دلالة اجتماعية . تدقيقا ، باعتبار الخطاب نصا ايديولوجيا ، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية ، وايضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة))⁽⁴⁸⁾ . هذا اذا اعتبرنا ألف ليلة وليلة بورة مركبة لرواية كبيرة تتفرع عنها عشرات الروايات .

لاعجب أن يكون قرار قصر الخلافة قرارا ظالما في مجتمع لم يكن
همه اقامة العدالة ، ولا يفكر فيها ، ولا يبحث عنها ، لأن الخليفة أو الملك
الذى يتربع على كرسي آبائه وأجداده بالسيطرة والدم ، لن يحمل إلا
أخطاءهم ورواحهم ، ولن يفكرون في شعبه ، فالخلافة حق الاهي له ،
وهيها الله له ، أليس ابن خير العالمين ؟ أليس خليفة الله على الأرض ؟
وهنا ينمو خطاب التسلط والفردية المطلقة ، وتغيب الجماعة والشعب ،
ومن يفكرون بالتغيير فهو كافر وزنديق ، يخرج عن حدود الله ، ويضلل
الجماعة ، ويزرع الفتنة ، لأن الخليفة ظل الله على الأرض ، ويجب أن
يُطاع كما يطاع الله . إن الخليفة أو الملك في المجتمعات ألف ليلة وليلة
يظن نفسه العادل الأول ، وحتى اذا فسق وعربد وسرق أموال بيت
المال ، وسكر وزنى ، فإن كل ذلك من حقه طالما أن أجداده وآباءه
سادة الكون ومعمره الأرض . في مثل هذه المجتمعات : المجتمعات
السلب والسطو ، والبطش ، ليس من هم القضاة أن يفكروا بالعدالة الا
إذا أتت صارخة معرية بنيات المجتمع وأخلاقه ، وال الخليفة لم يطلب من
القاضي في ان يتحرى أوجه القضية على أكمل وجه ، ولم يفكرون في
احتمال أن يكون صديقه علاء الدين مُعتدى عليه ومظلوما ، لاسيما
وأن سيرة علاء الدين مع الخليفة في أعلى درجات النزاهة والنبل
والإخلاص ، ولأنغالي إذا قلنا إن الخليفة في المجتمعات البطيركية التي
تحدث عنها ساردو ألف ليلة وليلة ، ليس له صديق الا كرسي السلطة
والنفوذ والامتياز والمصالح التجارية ، وأجساد الجواري والحفلات
العربيدية التي تبعده عن هموم شعبه .

وبصفة الليالي السحرية ، وللخروج من رتابة السرد تُحضر
شهرزاد حيلة لتنفذ علاء الدين ، اذ يتفق حسن شومان وأحمد الدنف ،
وهما رجلان مهمان في السلطة أن ينفذوا علاء الدين ، ويقدموا بدلا منه
إلى حبل المشنقة رجلا مستوجبًا للقتل - كما تقول شهرزاد - وبالحيلة
يشنقون هذا الرجل وينحو علاء الدين وفق مثال وظائفي جديد هو

اسعاف البطل بالنجدة ، اذ ينجده حسن شومان وأحمد الدنف صديقاه.

وتستمر الحكاية ، ويكتشفون الحقيقة وفق المثال الوظافي الآتي : نزع القناع عن المعتدي أو البطل المزيف (LE FAUX HEROS) ويعاقب البطل المزيف أحمد L'AGRESSEUR EST DEMSQUE قمامق السراق ، بعد أن تكتشف مؤامرته في مرحلة متقدمة من الحكاية .. وقبل أن يُنزع القناع عن المعتدي أو البطل المزيف يُمرض " حبظلم بظاظة " بدأ العشق ، وترفض ياسمين تمكينه من جسدها فتوبخها خاتون قائلة : " ياعاهرة كيف تخسرني على ولدي ؟ لابد من تعذيبك .. فقامت زوجة الوالي ونزعـت عنها ما كان عليها من الصيغة وثياب الحرير وألبستها لباسا من الخيش وأنزلتها في المطبخ وعملتها من الجواري " (٤٩) وبغياب الفعل الجنسي الذي لم يتحققه " حبظلم بظاظة " يتضخم هاجسه ، ويزداد مرضه ، ثم يموت مقهوراً أسفـا على جسد ياسمين : " وأما ما كان من أمر حبظلم فإنه قد طال به العـشق والغرام حتى واروه التراب " (٥٠) .

وتدخل أحداث جديدة ويتولى القص ويتشعب ، لكن لن ندخل في تفاصيل هذه الأحداث بل ننتقل الى وحدة سردية جديدة تشكل قصة جديدة داخل الحكاية نفسها ، اذ تعود الأمثلة الوظافية الأخرى للظهور من جديد ، لتساهم في تشكيل الحكاية الجديدة ، فنظهر وظيفة الرحيل ، اذ يرتحل علاء الدين بعد نجاته الى مدينة الملك يوحنا ، ويؤسر فيها ويرى صدفة جسد الأميرة " حسن مريم " بنت الملك يوحنا ، ونلاحظ أن الجسد الأنثوي أو الذكري في ألف ليلة وليلة عندما يرى جسداً مغايراً للأجساد التي آلفها ، سرعان ما تتحرك فيه رغبة احتواء هذا الجسد ، واستغلال كافة امكاناته الجنسية الجنسية ، وهنا يغيب الحب ويحضر الجنس حضوراً طاغياً ، وما إن يرى الجسد جسداً آخر

حتى يتأوه ويتحسن بألف حسرا ، - على حد تعبير شهرزاد - . وفي مدينة الملك يوحنا يرى علاء الدين الأميرة " حسن مريم " بنت الملك داخل الكنيسة ، ومن داخل الكنيسة هذا الفضاء الديني ، والميثولوجي في آن يشتعل جسده ، ويتصصن على حسن مريم وهي تقيم طقوسها الدينية : " وقال في نفسه ياهل ترى بنت الملك مثل نسائنا او أحسن منها فأننا لا أروع حتى أتفرج عليها ، ثم اختفى في مخدع له طاقة تطل على الكنيسة ، واذا بنت الملك مقبلة فنظر اليها نظرة أعقبته الف حسرا لأنه وجدتها كأنها البدر اذا بزغ من تحت الغمام " (٥١) .

وفي الليالي اذا ماطغى الجنس فان المرأة تقتل اعز الناس وأقربهم اليها في سبيل الوصول الى الجسد - الرعشة - الذي انتظرته طويلا ، وهاهي الاميرة " حسن مريم " تخطط مع علاء الدين وتبنج أباها ، ثم يأتي علاء الدين ويدبحه من الوريد . ويدبح الملك يوحنا بمحنة واهية ايديولوجيا ، وهي رفضه للإسلام ، في حين أن الاسلام وتعاليمه لم تكن موضع اهتمام رجال ألف ليلة ، اذ ان الدافع الحقيقي لعملية الذبح هو جسد علاء الدين وتحديدا طاقاته الجنسية . وليس مايهم " حسن مريم " العقيدة الايديولوجية للإسلام ، بل سعار جسدها الذي هو أكبر من أن يجعلها تؤمن بالايديولوجيات . طال انتظار حسن مريم للجسد - الحلم الملغى - وتازم جسدها ، وكان بامكانها أن تتحقق تواصلا جسديا مع أي شاب في مديتها ومع القبطان الشاب الذي أرسلته ليحتال على علاء الدين ويحضره هو والخربة المسحورة التي فقدتها - يحضرهما من الاسكندرية بمصر - لكن شباب مديتها لا يملكون مواصفات بيولوجية وجسدية تميزهم عن غيرهم ، أما علاء الدين هذا الحلم القصبي هو القادر على تحريض الاثارة الجنسية عند (حسن مريم) . ظلت تنتظره سنين طويلة ، وطيلة سنواتها كانت تظهر لها الخربة المسحورة التي كسبتها عن جدتها جسدا قادرا على تحريض الغريزة واستحضار اللذة كلما فرقت الخربة ، ولذا نجد الأميرة حسن مريم

ترضى وتناضل لأن تكون الزوجة الثالثة لعلاء الدين بعد زبيدة العودية التي سحرتها وأخذتها إليها وبعد ياسين الموجودة في بغداد (٥٢). مالدافع الذي يجعل أميرة كحسن مريم تغامر لأن تكون زوجة لرجل متزوج من اثنين غيرها ، وترضى أن تذبح أباها ؟ .. أهو دافع الحب ؟ عند نساء ألف ليلة وليلة لاقية للحب الا بقدرته على احداث الرعشة ولمرات كثيرة . ومايهم حسن مريم الطاقات الجنسية المشتعلة عند علاء الدين ، والتي تحدها الخرزة المسحورة - التي كانت بمحوزتها ثم فقدت منها فيما بعد - تحديداً مرآويا ، اذ ينعكس فيها جسد علاء الدين كلما فركتها الأميرة حسن مريم ، هذا الجسد الم GAMER الحابل بتوايل بغداد والاسكندرية وحشيشها وحمورها وفنونها الجنسية . وبالمنظور الشهرازي ، لو لم يحضر هذا الحلم الذي انحبس في قمقم الخرزة السحرية لسنوات عديدة لذاب جسد (حسن مريم) بالحسرات والحرمان والآهات ثم بالموت ، كما في حالة " جبظلم بظاظة " ، وكذلك حالة الزوج الاول لزبيدة العودية .

وأما طغيان الجسد ، وتنوّه للجنس تقتل حسن مريم أباها ، وتقطع البحر ميّمة صوب فضاء الاسكندرية الحلم الجميل ، باعتباره فضاء للذلة المطلقة التي سيجعلها علاء الدين إلى أن يأتي هادم اللذات ، غير مبالية بالزمن والتاريخ والسلطة ، وجسد والدها الغارق بدمائه ، ولا بكل الشرائط الإنسانية والأخلاقية التي يمكن أن تحدد طبيعة العلاقة بين حسن مريم وأبيها . ويلاحظ أن الراوي يعمد إلى الإيهام الدائم بالحقيقة ، باعتماده على خطاب السخرية من شخص السلطة الشهريارية ، ومن شخصوص الخلفاء والامراء والملوك الواردة في ألف ليلة وليلة . وبواسطة خطاب السخرية يُغيب الراوي العقل عند هذه السلطة عن طريق استخدام الأسطورة والخرافة .

إن الاستخدام الميثولوجي الاسطوري مهم جداً في تطور الحكاية، وهو يتقاطع مع الأبعاد التاريخية للحكاية ، ويُظهر دلالاتها النفسية

واحالاتها الاجتماعية التي تربط ما بين الماضي والمستقبل بفعل مؤثراتها الثقافية وحقها المرجعي التاريخي والسوسيولوجي . ومع التطور الزمني تصبح هذه الميثولوجيا الأسطورية في البابالي جزءا من بنية التاريخ العباسي والاسلامي نفسه ، اذ يمكن أن تفهم الحكايات وفقا لمنظور تاريخي واجتماعي يتدخل مع البنى الأسطورية والميثولوجية بدلا من فهمها ودراستها وفق ظاهرتها الميثولوجية والأسطورية باتجاهها الأفقي الواحد ، لأن "التاريخ في مجتمعنا .. قد حل محل الميثولوجيا وهو يؤدي نفس الوظيفة ، وان هدف الميثولوجيا في المجتمعات المفتقرة للكتابة والأرشيفات يتحدد في ضمانبقاء المستقبل ملخصا للحاضر والماضي بأكبر قدر ممكن من الوثوق فالوثوق الكامل محال ، بالنسبة لنا ينبغي ان يظل المستقبل مختلفا عن الماضي دائما وباضطراد ، وبعض الاختلاف يرتكز الى الأهواء السياسية ، مع ذلك فالمهوة القائمة في أذهاننا بين الميثولوجيا والتاريخ يمكن ردها بدراسة التواريخ التي يجري تصورها لاعلى أنها منفصلة عن الميثولوجيا بل هي استمرار لها " (٥٣) .

إن من بين غايات تغيب العقل عند السلطة وفق الاستخدام الميثولوجي ، ووفق خطاب السخرية هو الغاية الوظيفية التي هدفها تحريض الفعل الجنسي وتحميله واعتباره الأصل والغاية الكلية في العلاقات الذكرية والأنثوية ، فطالما ان الحكى والقص يكونان للملك شهريار ، فان السارد ليس مسؤولا عن اخطاء الآخرين وعربادتهم ولا عن الدسائس والمؤامرات وغيرها ، فالقص المتشعب والنامي وحتى لو كان وظيفيا وعمريا يعطي السراوي الأمان والطمأنينة ، لأن الحكى له شهريار يريد ان يخرج من فضاء المدينة . ومن قلقة وأرقه المتواصلين عن طريق المادة المحكية ، ولا يهمه أكان للحكى هدف تعليمي أو أخلاقي . يريد ان يعيش في دائرة الحلم والتخيل (IMAGINATION) وعندهما تشيحنه شهرزاد بهوس الخرافية والأسطورة والتخيلات والرؤى

الجنسية تسكت عن الكلام المباح وتعطيه أقوى جرعة وأهمها ، إنها جرعة الجنس التي بدورها تعمل على تغييب الزمان والمكان والتاريخ والميثولوجيا ، وكل ما يحيط به . وقد وعث شهرزاد همجية الرؤية الشهريارية ، فركزت سردها وأبطال حكاياتها ، لكي تشكل بينها وبين شهريار حالة من التراضي عجزت بنات جنسها عن تشكيل مثل هذه الحالة ، فقدمت نفسها درة لم تُنْقَب ، وأكملت له أنها لن تُنْقَب جسدها لأي رجل آخر ليمارس معه لعبة الثقب اذ تكرم وابقامت حية ، وقدمت له الجواري وبنات الملوك والأميرات في رد احاذيم حبور الحبكة الروائية حول سحر وجمالية الدرة التي لم تُنْقَب ، وهما هي شهرزاد تقدم الأميرة " حسن مريم " الى علاء الدين وهي درة لم تُنْقَب ، هذا اذ انه كان بالامكان ان تُنْقَب يوميا من شباب ملكتها وحراسها وقاده جنود والدها ، وهي لا تتضع أية اعتبارات أخلاقية لطبيعة جسدها أكان مثقوبا أم درة تامة الكمال ، لكن شهرزاد تعى بذكاء عجيب طبيعة وأخلاق رجال ونساء مجتمعها ، فشهريار لن يتذ بالحكاية على مستوى التخييل والحلم لو كانت " حسن مريم " هذه المرأة التي تستمني الى حقل السلطة امرأة مثقوبة لأن عملية ثقبها سيفقدها كثيرا من جمالياتها . والسؤال الذي يمكن ان يُطرح : لماذا تأخذ الدرة التي لم تُنْقَب ولم ترتكب اهمية بالغة بالنسبة للرجل البطريركي في المجتمعات العربية وغير العربية الاموية والعباسية ؟ ان النظام البطريركي ، وبنية السلطة اجتماعيا وثقافيا تؤكد على الفردية والملكية والسطوة ، وكلما زادت املاك الرجل من قصور واموال وضياع ونساء وجوار في نسق هذه السلطة ازداد أنانية وفردية وبخل ، وتضخم " أنا " عنده تضخما مرضيا - باستثناءات جد محدودة لاتشكل قاعدة للدرس الأدبي - وليس أصعب على الرجل البطريركي من أن تُؤخذ زوجته أو تخطف ، ومن بعض خصائص هذا الرجل انه ولد بالسلطة والجنس واستئثار الخيرات ، ويكره أن يشاركه أحد فيها ، فليس أصعب على

ال الخليفة الاموي والعباسي من أن يُشارك في جواريه ، وفي أحکامه وقراراته ، أو يُضغط عليه ليتخذ قرارا . هو يسن ويخطط وما على البقية من رعاع وهمج وقاده الا التنفيذ ، وفي الدولتين الاموية والعباسية - حيث شكلت ليالي ألف ليلة حكايات مهمة من بنطيهما - انحرفت المفاهيم الاسلامية ، ولم يرق من الاسلام الا رسمه ، فاذا كان نظام الشورى في عهد الرسول محمد "ص" معمولا به ، اذ كان الرسول يستشير اصحابه وقادته وأركان امته ، ولا يسفه لعلماء امته وقضاتها وفقهاها آراءهم وأحكامهم ، فان الخليفة في العصر الاموي والعباسي ازداد انانية وفردية ، وأصبحت قراراته أكثر فردية . وكان خلفاء هاتين الدولتين يستخدمون الارهاب منهجا وطريقا - نستثنى القلائل منهم .- وعلى سبيل المثال تذكر المصادر التاريخية المتعددة ان الخليفة الاموي معاوية بن ابي سفيان ، كان يجلس في مجلس من يأتيه منتقدا ساخطا أورافضا ، وكان السيف على يمينه ، والمال على يساره وكان يقول بجلساته المتقدين والرافضين لطريقة حكمه وتقريره لبني أمية من مراكز السلطة ، وابعاده لبقية الطبقات : من شاء من هذا أعطيناه ومن شاء من هذا أعطيناه . مشيرا بذلك الى المال والسيف - حتى أن كرم هؤلاء الخلفاء كان كرما وظيفيا يفتقد الى بعده الانساني النبيل ، فالكرم والعطاء كان الخليفة يستطيع ان يُسكت أفواه الناس ، ومن لم يرض فليست بمحى السيف .

وذكر عن معاویه أنه قال : " والله لن أضع سيفي في مكان تنفع فيه يدي ، ولن أضع يدي في مكان ينفع فيه سيفي ". ومن دائرة البيانات المعرفية والسلوكية لهذه السلطة البطريركية كان الرجل ينظر الى جسد الجارية ، فكانت الجارية التي " لم تثقب " أعلى قيمة من تلك المثقوبة ، ولا يعني هذا أن الجارية المثقوبة ليست مرغوبة ، بل هناك نساء خاصات بمواضعات جسدية وجنسية لها طاقاتها المتميزة على مستوى الاثارة والرعشة ، كن يهززن عرش الخليفة ويؤثرن على قراراته وعلى

تعيين ولاته وقادته ، ونلاحظ على سبيل المثال أن جارية مهمة كعرب كان الاقبال عليها كبيرا جدا فـ "الجارية عريب اشتراها الأمين فالمأمون فالمعتصم فالواثق فالمتوكل" ^(٤٤) .

ولايُمكّنا أن نفهم سر شراء امرأة كعرب من قبل خمسة ولاتة إلا إذا درسنا بعض مظاهر حياتها الجنسية ومورفولوجيتها الخارجية الجمالية في المجتمع يضع بالاثارة والاباحية والبحث عن اللذة ، وباعتبار أن المرأة أداة جنس في هذه المجتمعات المتباعدة طبيعا ، فإن تعرّضها في حقل "البكر" يجعلها خامة نقية لم تتدنس بعد بأجساد الرجال ، ومن هنا نفهم سر لذة الخليفة وسروره العظيم عندما يجدها بكرًا ، وأن أحدا لم يملك بعد قلبها وجسدها الا هذا الخليفة الذي كتب له القدر بالصدفة الرائعة لأن يكون خليفة ، وأول رجل يطؤها ، فهو المعشوق الأول والجسد الأول بالنسبة إليها ، ولو تأملنا جيدا بعض مظاهر سلوك الرجل البطريكي - رجال ألف ليلة وليلة وغيرها من المجتمعات المتقاربة - لوجدنا أن كثيرا من الرجال في هذه المجتمعات كانوا يرفضون أن يمس مائدة الطعام أي فرد من أفراد العائلة قبلهم ، وعمليا يبقى افتراض المائدة من قبل الرجل الأول مقابل افتراض الجارية الأول من قبل هذا الرجل ، حتى أن أسر كثيرة من الرجال كان يُحرّم عليهما أن تأكل من المائدة إلا بعد انتهاء الرجل الأول منها . وتنطبق الحال هذه على زجاجة الخمرة ، ففي مجلس العشيرة أو القبيلة يفرض الرجال الأول (زعيم العشيرة أو القبيلة) زجاجة الخمر ويشرب الجرعة الأولى ، ثم يوزعها على مرادييه ورجاله . ولقد لعب المفهوم الإسلامي دورا رئيسيا في اعطاء البكر منزلة أهم من منزلة المفضوضة ، وهما هو رسول الأمة وهاديه محمد بن عبد الله "ص" ينصح بني أمته بالابكار قائلا : ((عليكم بالابكار فانهن أطيب افواها وأنتق أرحاما)) ^(٥٥) . وركزت العرب على البكر وشبهتها باللؤلؤة المتكاملة البريق التي لم تخديش ولم تثقب اذ قالت :

"أشهى المطي هلم يُركب ، وأحب اللائي هلم يُثقب

وأنشد بعضهم :

قالوا نكحت صغيرة فأجبتهم
أشهى المطي مالم يركب
كم بين حبة لؤلؤ لم تثقب «٥٦»
نظمت وحجة لؤلؤ متفقوبة

وتشكل الدرة التي لم تثقب ظاهرة جمالية في الفكر العربي والاسلامي خاصة ، ولذا كان الاقتران بها مدعاه للفخر ، باعتبارها خامة نقية ، لم يمسسها الآخرون ، ولقد حضّ الفقهاء ورجال الدين أبناءهم على الزواج من البكر ، باعتباره أحفظ للصحة ، وأسلم للبدن ، أما موقفهم هذا في بيته العميقه ، فهو عائد لنظام الملكية ، بقيمه البطيركية والقبلية . يقول الامام الدمشقي شمس الدين بن قيم الجوزية : " وغلط من قال من الأطباء : إن جماع الثيب أفعى من جماع البكر وأحفظ للصحة . وهذا من القياس الفاسد ، حتى ر بما حذر منه بعضهم . وهو مخالف لما عليه عقلاه الناس ، ولما اتفقت عليه الطبيعة والشريعة . وفي جماع البكر : من الخاصية ، وكمال التعلق بينها وبين مجتمعها ، وامتلاء قلبها من محبتة وعدم تقسيم هواها بينه وبين غيره ، ماليس للثيب .. وقد جعل الله سبحانه - من كمال أهل الجنة من المور العين : انهن لم يطمعن أحد قبل من جُعلن له من أهل الجنة " «٥٧» . ان شهرزاد وفية لنزق سيدتها شهريار حتى يعفو عنها ، ولذا فهي مضطربة ان تقدم له نساء غير مفضوضات في حكاياتها وسارد الحكايات المستخف بالسلطة السياسية والمرتعد من بطشها في آن ، يريد أن يقدم لها درة لم تثقب ووهما زائفها بالرجلة ، وفراغها عقليا ، ويحرض فيها فعل الجنس ، ويغنى فيها غرورها ورؤيتها الأحادية الجانب ، ولذا طبعيا أن يغيب هذا السارد كل الذكور الآخرين عن جسد (حسن مريم) ، اذا ما احتاجت ذكرة السلطة . وتنتهي حكاية علاء الدين " أبو الشامات " ، بسيطرة منطق التراضي المطلق بين جسد " حسن مريم " ، وعلاء الدين ، وبينهما وبين مجتمعهما الجديد - الاسكندرية وفضاؤها - وبين علاء الدين وزوجتيه السابقتين زبيدة العودية و Yasmin اللتين

تعودان اليه يفضل " حسن مريم " ، تنتهي الحكاية بالتراضي بين الجسد الذكوري والأثري ، وذلك بفعل الرعشة الجنسيّة ، واستئثار هذه الرعشة ، وانحصار البنين والبنات ، الى أن تحضر شهزاد هادم اللذات ومفرق الجماعات الى بنية القص لينهي حياة السلطة والجماعات البشرية .

الهوامش والمراجع

- ١) - ألف ليلة وليلة ، بيروت ، المكتبة الثقافية ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ ، ص ٢٣٩ ، المجلد الثاني .
- ٢) - د. هشام بشرابي ، البنية البطركية ، بحث في المجتمع العربي المعاصر ، بيروت ، دار الطليعة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ ، ص ٤٥ .
- ٣) - ألف ليلة وليلة ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٩ .
- ٤) - نفسه ، ص ٢٤٠ .
- ٥) - نفسه ، ص ٢٤١ .
- ٦) - جلال الدين السيوطي ، الرحمة في الطب والحكمة ، بيروت ، دار القلم ، د.ت ، ص ١٥٨ .
- مستشهد به عند : د. عبد الرزاق بورحديّة ، الاسلام والجنس ، ترجمة هالة العوري ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، طبعة ، ١٩٨٧ ، ص ٢١٥-٢١٦ .
- ٧) - ألف ليلة وليلة ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٢ .
- ٨) - نفسه ، ص ٢٤٣ .
- ٩) - نفسه ، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .
- ١٠) - نفسه ، ص ٢٤٥ .
- ١١) - شهاب الدين محمد بن أحمد الأ بشيبي ، المستطرف في كل فن مستطرف ، تحقيق المكتب العالمي للبحوث ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، طبعة ١٩٨٩ ، ص ٣٠٠ ، المجلد الأول .
- ١٢) - د. عبد الوهاب بورحديّة ، الاسلام والجنس ، ص ٢٠٤ .
- ١٣) - ألف ليلة وليلة ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٧ .
- ١٤) - MORPHOLOGIE DU CONTE , SEUIL , PARIS , 1965 .

- المصطلحات من ترجمة : سمير المزوقى و جميل شاكر ، مدخل الى نظرية القصة ، تونس ، الدار التونسية للنشر ، د. ت
- ١٥) - ألف ليلة وليلة ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٨ .
- ١٦) - نفسه ، ص ٢٤٩ .
- ١٧) - ألف ليلة وليلة ، بيروت ، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر ، طبعة د. ت ، ص ٣٥٦ . المجلد الثاني .
- ١٨) - د. خليل أحمد خليل ، المرأة العربية وقضايا التغيير ، بيروت ، دار الطليعة ، الطبعة الثانية ، فبراير ، ١٩٨٢ ، ص ٦٥ - ٦٦ .
- ١٩) - ألف ليلة وليلة ، المكتبة الشعبية ، المجلد الثاني ، ص ٣٥٧ .
- ٢٠) - نفسه ، المكتبة الثقافية ، المجلد الثاني ، ص ٢٥١ - ٢٥٢ .
- ٢١) - نفسه ، المكتبة الثقافية ، م ، ٢ ، ص ٢٥٣ .
- ٢٢) - عن / صباح السعدي ، الحياة الجنسية في الاسلام ، بيروت ، دار الأضواء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ ، ص ٣٧ .
- ٢٣) - نفسه ، ص ٣٤ .
- ٢٤) - نفسه ، ص ٣٥ .
- ٢٥) - د. فيليب حتى ، الاسلام منهج حياة ، ترجمة د. عمر فروخ ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثانية ، مارس ١٩٨٣ ، ص ١٧٤ .
- ٢٦) - د. خليل أحمد خليل ، المرأة العربية وقضايا التغيير ، ص ٧٠ .
- ٢٧) - د. فيليب حتى ، الاسلام منهج حياة ، ص ١٧٩ .
- ٢٨) - عن / سمير المزوقى ، جميل شاكر ، مدخل الى نظرية القصة ، ص ٣٤ .
- ٢٩) - ألف ليلة وليلة ، المكتبة الثقافية ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٣ .
- ٣٠) - A - J . GREIMAS , SEMANTIQUE STRUCTURALE -
- LAROUSSE , PARIS , 1966 .
- ٣١) - ألف ليلة وليلة ، المجلد الثاني ، المكتبة الثقافية ، ص ٢٥٤ .
- ٣٢) - د. محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الطبعة الثالثة ، د.ت ، ص ٢١٥ - ٢١٦ .

- (٣٣) - ألف ليلة وليلة ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٤ .
- (٣٤) - الحسن بن هانئ ، ديوان أبي نواس ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، طبعة ، ١٩٨٢ ، ص ٦ .
- (٣٥) - ألف ليلة وليلة ، ٢م ، ص ٢٥٧ .
- (٣٦) - نفسه ، ص ٢٦١ .
- (٣٧) - نفسه ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ .
- (٣٨) - جرمين غرير ، المرأة المدجنة ، ترجمة هنريت عبردي ، دار الطليعة ، الطبعة الأولى ، نوفمبر ، ١٩٨١ ، ص ١٤٩ .
- (٣٩) - فيليب حتى ، الاسلام منهج حياة ، ص ٢٢٨ .
- (٤٠) - ألف ليلة وليلة ، ٢م ، ص ٢٦٦ .
- (٤١) - ألف ليلة وليلة ، المكتبة الثقافية ، ٢م ، ص ٢٦٨ .
- (٤٢) - جرمين غرير ، المرأة المدجنة ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .
- (٤٣) - لمزيد من الاطلاع تراجع الليالي ٢٠١ ، ٢٥٢ ، في الحكاية المذكورة ، نسخة المكتبة الشعبية ، المجلد الثاني .
- (٤٤) - ألف ليلة وليلة ، المكتبة الثقافية ، ص ٢٦٨ ، المجلد الثاني .
- (٤٥) - ألف ليلة وليلة ، المكتبة الشعبية ، ص ٢٢٢ ، المجلد الثاني .
- (٤٦) - تراجع تفاصيل الحكاية كاملة ، ألف ليلة وليلة ، المكتبة الثقافية ، ص ٢٧٢ ، ٢م .
- (٤٧) - نفسه ، ص ٢٧٥ .
- (٤٨) - ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، باريس ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٢ .
- (٤٩) - نعود إلى طبعة المكتبة الشعبية من ألف ليلة وليلة ، وذلك لوضوحاها ، ص ٢٠٨ ، المجلد الثاني .
- (٥٠) - نفسه ، ص ٢١٠ .
- (٥١) - نفسه ، ص ٢١٦ .
- (٥٢) - لن اشتشهد بمقاطع الحكاية لثلا يطول التحليل ، ويلاحظ من خلال نموذج الحكاية أن زبيدة العودية لم تُتم ، بل أماتتها الأميرة (حسن مريم) موتا

وظيفيا بالسحر ، ثم خطفتها بواسطه الخرزة المسحورة التي ورثتها عن جدتها ، وتظهر عملية خطفها عندما يرتحل علاء الدين الى مدينة الملك يوحنا ، اذ يكشف السرد عن ذلك .

٥٣) - كلود ليفي شترواس ، الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحي حديدي ، اللاذقية ، دار الحوار ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ ، ص ٣٩ .

٥٤) - د. خليل أحمد خليل ، المرأة العربية وقضايا التغيير ، ص ٧٠ .

٥٥) - عن الأ بشيهي ، المستطرف في كل فن مستطرف ، ص ٢٩٢ ، المجلد الثاني .

٥٦) - نفسه ، ص ٢٩٣ .

٥٧) - الطب النبوي ، مراجعة عبد الغني عبد الخالق ، بيروت ، دار احياء التراث العربي ، طبعة دون تاريخ ، ص ١٩٧ .

ماهية النصوص

(من كتاب في الخطاب الناطقي) ١٩٨٨

تأليف : روبرت دي بوغراند

□ ترجمة : د. محمد شاهين

تُعدُّ النصوص - سواءً أكانت محكمة أم مكتوبة - من بين الأشياء العادية جداً في حياتنا ، فنحن نستعملها بمتنهى السهولة ، لدرجة أنها نادراً ما نفكّر بكيفية قيامنا بذلك . ويعكّننا القول بأنه ضمن جموعتنا الاجتماعية تكون نشاطات عقولنا متناغمة بشكل جيد ، بسبب اللغة المشتركة ، والثقافة المشتركة ، من أجل إنجاز أعمال متشابهة نسبياً على نفس النصوص . ويكون من الأسهل علينا عادةً أن نتواصل فيما إذا تجاوزنا المشاكل المعقّدة والاختلافات الشخصية التي يمكن تضمينها في الم عاني والتجارب والتوقعات والاستجابات . وبدلًا من الصراع من أجل التوصل إلى فهم أو تمثيل نهائي للآخرين أو للعالم نقنع بنماذج قابلة للاستخدام ، أو يجعل النصوص موضوعية ، ونتصرف وكأن النصوص ذاتها تقول تماماً ما تعنيه .

ولكن الارتياح في عدم لفت الإنتباه للطرق التي تعمل بها النصوص يظهر محفوفاً بالمساوية الكبيرة . فكلما تقدّمت تقنيتنا الموضوعية يصبح إدراكنا للفهم الأساس المتين الوحيد لتعريف ذكائنا وتحديد موقعه في محیط متغير .

وتعتبر مرحلة استيعاب النصوص المثال الحاسم ، وهو "الحالة النموذجية" للبقية بكمالها ، ولا يمكن استبعادها ببساطة ، لأنها تعلق مولع بوسيلة زائلة تعود إلى عصر ما بعد الطباعة .

ولا تعتبر مهارات القراءة والكتابة مضمونة تماماً لعامة الناس ، وإن عدم نفاذ بصيرتنا في تلك المهارات يجعل استعدادنا ضعيفاً ، وبالتالي لا يمكننا نقل تلك المهارات للناس . وعندما يتوجب علينا شرح وتقديم القراءة والكتابة والمحث عليهما لدى الجماعات التي لا تشارطها افتراءاتها ، تصبح الميزة السطحية والمبسطة جداً لفاهيمنا العادي حول النص والخطاب واضحة تماماً .

فنحن نعرف كيف نصنع النصوص ونستعملها ، ولكننا لا نعرف كيف نكفل جعل :

الآخرين يعرفون ذلك . ونحن نقدم النصائح والتلميحات والتحذيرات ، ولكن غالباً ما نجد النتائج مُخيّبة للأمال ، إذ يميل الناس إلى الاعتقاد بأن القراءة والكتابة أعمال روتينية مُملة ، ليس لها وسائل موثوق بها لتحقيق إنجاز جيد .

فنحن نواجه الاحتمال بأن استخدام أي شيء ما عدا النصوص المتنوعة أو الوظيفية (الجرائد وال المجالات والتعليمات وما شابه ذلك) قد يفقد رواجه في مجتمعنا . ولا يمكن حل هذه المشكلة بمجرد مطالبة مؤسساتنا ومدارسنا بتكييف تعليم اللغة بالطرق التقليدية ، والتي لم تقدم إلا القليل لحل الوضع حتى الآن .

١- يقصد بهذه العنوان الأهداف العامة لدراسة مجموعة من النقاد من أجل مناقشات أكثر تفصيلاً ومصدراً ، انظر المجلدات التي ألفتها مثل "النص والخطاب والعملية" ١٩٨٠ ، و "إنتاج النص" ١٩٨٤ - أ ، و دراساتي في ١٩٨٠ - ١٩٨١ و ١٩٨٢ - أ ، و ١٩٨٦ ب ، و ١٩٨٦ .

وبدلاً من ذلك فإننا بحاجة إلى تدريب أكثر فاعلية لكي نكشف النص كنقطة لقاء يدخل فيه الناس في حوار ، وليس كمرجع للمعاني مُكتفٍ ذاتياً ، كما انه ليس وسيلة لاستعراض الاستعمالات المبتذلة . ويطلب هذا المشروع وصفاً أكثر وضوحاً وإقناعاً لكيفية عمل القراءة والكتابة ، وكيف يجب أن تعمل بالمعنى الواسع للكلمة .

لقد طرحت نظريات لغوية متعددة وفقاً للأيديولوجيات السائدة في ذلك الوقت ، ففي مطلع القرن التاسع عشر كانت النظريات العضورية هي الراجحة ، وكان يعتقد بأن اللغة تعمل بنفس الطريقة التي تعيش فيها النباتات ، وقد أضافت نظرية داروين في النشوء والارتقاء بعدها ورأياً متجانساً لذلك التصور ، وبأفول ذلك القرن راجت النظريات الميكانيكية بإيحاء من الموجات المتزايدة للتقنية الصناعية ، والتي فهمت بالنسبة إلى القوة والطاقة والعطالة وما شابه ذلك .

أما في قرتنا الحالي فقد استخلصت النظريات السلوكية والنظريات النفسية العميقية من الأبحاث في حقل علم دراسة أعضاء الحيوان والمعالجة النفسية ، وتم التأكيد على قوة الدافع والمحافز والتكرار . وقد استسلم هذا الاتجاه تدريجياً إلى نظريات الإدراك التي اعتمدت على الأبحاث في مجال الفكر والتعلم والذاكرة .

ويجذب الاتجاه الأخير - الذي لا يزال في طور الظهور - النظريات الإنمازية لكل الأعمال الإنسانية بما فيها السلوك الظاهري والإدراك الداخلي .

ويدل هذا العرض التاريخي تقريباً على الاعتراف التدريجي بالقدرات العالية التي تخص بني البشر . ولقد شجعت - بادئ ذي بدء - الوظائف المحددة للنباتات والآلات والحيوانات الناظرة التي تقول بأن الإنسان لا يسيطر على العالم من حوله في الأساس إلا بشكل خفيف ،

بحيث يعرف ما هو موجود هناك فحسب ، ويستجيب - وفقاً للظروف - إلى المؤثرات أو الدوافع أو الغرائز كما يتطلبه كل ظرف ، ولم يتم الاعتراف بالتحطيط والمعرفة كعوامل مسيطرة إلا مؤخراً ، لكن الأبحاث أثبتت على المدى البعيد بشكل راسخ رؤية أكثر تعقيداً للإنسان في أطر غنية واقعية .

ولم تقدم النظريات اللغوية حتى الآن كغيرها من النظريات ، لأنها تقضي أن تعامل مع اللغة بصفتها شيئاً مستقلاً يتألف من الأصوات أو الكلمات أو الجمل . والسبب واضح وهو أنه عندما نضع يدنا على نص أو خطاب (بمجموعة من النصوص) لدراسته نشعر باختيار شيء شائق على السطح لنكتشف بأن هذا الشيء مرتبط بالشبكة إلى قاع المحيط ، وتلتف الخيوط في كل اتجاه ، وتكون الموضع المناسب لقطعها أي شيء ما عدا كونها واضحة ، لذلك يبقى كل بحث ناقصاً ضمنياً ، ويتقدم العمل بشكل دائم إلا أن البحث لا يقود إلا إلى مجرد الاستنتاجات المؤقتة .

وهناك مشكلة تقليدية أخرى هي تطويق اللغة في الأداء الذي كرسه العرف والذى يُعرف باسم "الموضوعية" ، وتبدو الخطوات المتبعة مألوفة تماماً ، فنحن نتظاهر بأن حديثنا هو نافذة شفافة تتطل على الواقع الحقيقي ، ولا نتظاهر بأنه نوع من فرض تفكيرنا العقلي مع التخلص من أي اهتمام شخصي في المعلومات التي يتم التوصل إليها مع معالجة الصيغة التي نوافق عليها كما فرضها النص ذاته ، وهذا دواليك.

وبعد تقليل دور الخطاب يمكننا دراسته بشكل موافق لطيف لمجموعة من النساج الصناعي غير مختلفة في أساسها عن العالم المليء بالطمأنينة ، والذي هو عبارة عن "أشياء حقيقة" تبقى ثابتة بينما نتكلم عليها .

ويُعلن عن قراءتنا للنص بأنها "الحقيقة" أو "الواقع" الذي يتضمنها ، وهكذا تكون الخطة النفعية جذابة جداً ، فقليل من الجهد ينبع لنا سلطة كبيرة ، ما عدا أنه من ناحية أخرى يُفقرنا . ويقلم لنا النص الموضوعي فرصة نادرة للتمعن الذاتي ، أو التدخل في طرق التفكير الخاصة بنا ، أو للتفاوض مع الآخرين حول طرق التفكير .

ومن المفترض أن تضمن الموضوعية المرجحة تأكيداً شاملًا يكبح وجهات النظر البديلة ، إذ إن بعض وجهات النظر تلك يُحتمل أن تكون أفضل من التي تبنيها نحن في الحاضر .

ولا يكون "الواقع" أكثر دبلوماسية من الوقت الذي تتأكد فيه أنه يشرح نفسه ، وتصبح هذه العلاقة خصوصاً فيما يتعلق بحقيقة نص من النصوص ، أو أحد أنواع الخطاب .

إلا أن للطرف المقابل للذاتية الكلية ما ينذر بالشوم ، فالحقيقة تتوضع بشكل تام في عقل الشخص ، وعندما تنحل الروابط مع العالم الخارجي يستطيع العقل أن يدور ويلف بطريقة لولبية لا تنتهي ، ويتوقف عن التعلم ، أو يخصص الحقيقة لروح ذات معرفة كلبية ، أو لفكرة حقيقة ، حيث يكون منطقها مقرراً في السابق ، ومكتفياً ذاتياً وغير ممكن التحكم به ، كأعمال "الواقع الموضوعي" ، لذلك فإن الحرية الذاتية غالباً ما تصبح فخاً آخر لا يزال يُعتصم بضرورتنا حول كيفية عمل العقل .

ويجب إيجاد بعض التفاعل بين هذين الطرفين النقيضين إلى حيز مشترك للواقع والعقل ، وللذات والموضوع ، والذي لا يتركتنا منعزلين . ويسود الخطاب الأرضية الأكثر وضوحاً للاختبار إذا اعترفنا بشكل ملائم بأنه ليس مجرد انعكاس للعالم ، ولا مجرد وسيلة نقل الخيالات الشخصية ، فالخطاب هو فرصتنا الكبرى للتوسط بين الخارج والداخل ، بين ما نأخذ من العالم وما نعطيه .

إن تبادل النصوص هو أوضح عَرْض ، بحيث أن عدة روايات عن العالم تنتظر أن يناقشها الدارسون . بهذا المعنى تنفتح "النصية" على "التناص" ، وعلى الذاتية المداخلة في نفس اللحظة .

إن التفكير حول التفكير قد يؤدي بنا إلى افتراض عدد ضئيل من أصناف الأفعال الرئيسية للعقل البشري ، فعلى سبيل المثال إنها تخلق النظام عن طريق التفكير بالتشابه والاختلاف ، أو عن طريق ترتيب كيانات في سلاسل زمنية أو فراغية ، أو في مصادفات غرضية ، ولكن حتى التفكير اليومي يتعامل مع الخبرات والنشاطات البشرية لتعقيد وتفصيل يتناقض مع الاختزال السطحي لهذه الأصناف المجردة .

إن عملية الفهم تولد بشكل مستمر نظامها الخاص المعقد الذي يصبح في النهاية - من خلال الاستخدام المتكرر - اعتيادياً واضحاً ، وإلا لما استطعنا الانتقال إلى أشياء جديدة أكثر تعقيداً . وطالما استمر هذا التقدم بسلسة فإن تعزيز المعرفة من مستوىً من التعقيد إلى آخر يبدو موثقاً .

ولكن التقدم المثالي لا يتوقع له أن يدوم على نحو غير محدد ، وقد لا يزود المعلومات الاستراتيجية المناسبة في الترتيب الملائم أو في السياقات المناسبة ، كما أن القرارات المؤقتة تحتاج إلى إعادة نظر .

إن الأهداف والدوافع الجديدة تنقل الأشياء إلى بؤر غير متوقعة .

أخيراً ، نحن نشعر بالضغط ، لا ب مجرد تسجيل أنواع جديدة من المأثور ، ولكن لمراجعة تفكيرنا ، مع أنه يمكن لهذه المراجعة أن تجري على نحو واعٍ بدون خطاب ، ونادرًا ما تكون كذلك في التطبيق .

إن اللغة تمكّنا من المناقشة من تنظيم خبراتنا الفعلية ، كما تسمح لنا بالتوسط بين هؤلاء الذين لم نصادفهم . ويمكن تشكيل البدائل ومقارنتها ، كما يمكن مناقشة المشاكل والحلول ، تلك التي يمكن

مناقشتها يمكن أن يعاد تقييمها بالنسبة لتلك التي لا يمكن مناقشتها . وتبقى المسألة سؤالاً مفتوحاً فيما لو كان النص أو الخطاب يخدم فعلياً هذه الوظائف في حالة خاصة . ومن الواضح أن الكثير من التقييمات الازمة لا تحدث ، فإما أن ننجرف إلى حالة اقتناع سابقة لأوانها ، تستدعي أن تكون الحالة الراهنة للوعي على نحو أفضل ، - وإنما أن نقع في يأس مسبق يمكنه أن يصور العقل وقد وصل إلى حدوده النهائية . ونحن نحاول - والحواجز تهددنا بخطر من كلا الجانين - أن نستكشف معدلاً وسطياً ما ، يمكنه أن يغذى جموع الفكر لكل من الاستقرار والتغيير ، دون إحداث ركود أو فقدان للتوجه .

وتتوقف هذه العملية بشكل جوهري أيضاً على مقدرتنا على استخدام النصوص بصورة مفيدة ، وينظم الاتصال معدل وبحال ما نأخذ من العالم ومدى استجابتنا له ، كما يمكننا الالتفاف على الحدود القصوى للملل والتشوش بالتقنيات الازمة لرفع مستوى ما يedo تافها ، وتخفيف مستوى ما يedo غير قابل للحصر . وإذا ما نظر إلى الخطاب بهذه الطريقة فإنه لا يعمل من مبدأ الجهد الأقل ، بل من مبدأ النسبة بين الجهد والنتيجة . غير أنه ليس لدى الكثير من الناس إلا فكرة قليلة عن كيفية استثمار الجهد في الخطاب بالمقارنة مع حدث إنجازي آخر أكثروضوحاً كالرياضية . إن الميل إلى ما هو دون إمكانية المرء هو مسألة معممة في الخطاب ، وتنطمس المهارات عند مستوى أساسى ، وبعد جعل النص موضوعاً فإن الذات تكرّس نفسها للانقياد بهم ، وحتى بالمجازفة في الاغتراب وفقدان اليأس وفقدان المبادرة الخلاقة .

إن استعادة بعض الوعي الإنجازي وميزة النص الأشبه بالحدث تعتبر أمراً ملحاً وبشكل خاص في النص المكتوب الذي يedo كثيراً أشبه بموضوع حقيقي . إن المنظور المناسب هو الذي يستحق أن يدعى (يوتوبيا) بشرط أن يوضح معنى هذا المصطلح حالاً . ولا أعني

اليوتوبية الراهنة والتي تبرر بسهولة الأفعال الجزئية أو غير الكاملة بناءً على أساس القول بأن الكمال والإتقان هما إلى الأبد خارج نطاق البشر ، ولا أعني اليوتوبية القائمة التي ترى العالم المثالي بحوم غالباً بصورة يسهل الوصول إليها ويمكن إمساكه بسهولة من خلال تبني شيء من البلasm السياسية أو الأخلاقية أو الدينية ، كما لا أعني أيضاً اليوتوبية المقيدة للعالم المنظم والأوتوماتيكي كلّياً ، حيث لم يعد الفرد بحاجة لأنْ يفكّر أو يقلّق إطلاقاً . وبدلاً من ذلك أعني اليوتوبية الإسقاطية ، حيث تفسّر الإمكانيات غير المحدودة للتطور الأبعد بشكل ضروري على أنها دفع لكل جهد إلى أبعد ما يمكننا ودون استبعاد إمكانية إجراء التغييرات اللاحقة . وبدلاً من استبعاد الأمل نظراً للأبعاد غير المحدودة ، نعمل بشكل دُرُوب على التوسيع والتقدّم مدرّكين أن تلك الأبعاد لن تقيدنا إطلاقاً . ومن أجل هذه اليوتوبية ، لا تعتبر المخاطر الحقيقة عبارة عن خطأ أو نقص في الكمال ، ولكنها التأكيد السابق لأوانه والاستسلام الذي يقود الناس إلى تجسيد الأمر الواقع في مثال ثابت ونهائي .

بهذا المعنى تعتبر الميزة اليوتوبية للنشاطات الإنسانية على أنها الناحية الأكثر قيمة لبعض هذه النشاطات مثل الرياضيات الأولومبية وتنفيذ الأعمال الفنية حيث يمكن أن تبدو بسهولة على أنها ظلال يوتوبية ولكن بطريقة أقل جاذبية ووعياً للذات . ويتضمن الاتصال هذه الوظيفة أيضاً ، عن طريق إسقاط منظور الفهم المتبادل بين البشر الذين يتمتعون إلى حد كبير بشخصيات متباعدة ومحظوظون كبير من المعرفة والخبرة ، وتقديم القراءة والكتابة تحدياً خاصاً ، لأن استمرار القطع الفنية يسمح باستمرار إعادة النظر ، لذلك فإن الاستثمار القوي أو الاستراتيجي في الكتابة والقراءة يمكن أن يشغل العقل وينفعه تماماً ، حيث يكون الرهان في أكمل أوجهه .

إن الممارسة الفعلية للقراءة والكتابة هي أمر حاسم هنا ، ولكنها بالتأكيد غير كافية ، فإذا كان على العقل أن ينعكس على نفسه فمن الواجب إعداد الخطاب ، ليقوم بنفس العمل ؛ إن الانعكاس الأكثراً اعتماداً وشدة على الخطاب ، على الأقل في ثقافتنا ، يكمن في الأدب والنقد الأدبي .

ومن بين الوظائف المختلفة للأدب فإن الوظيفة التي تتمتع باهتمام كبير هنا هي إمكانيتها في فتح مجال أمام إنجازات فردية مختلفة للمعنى (الفصل الثاني) ، هذه الوظيفة تعيد للأدب حقله النصي المعقد في توزيع واسع ، ويعتبر النقد أحد النشاطات المعتادة لإتقان هذا التعقيد ، ويتضمن أفحى مصدر متوفّر للاستجابات النصية الموثقة ، التي تتّظر أن تصبح نظامية وقابلة للاستخدام بشكل عام ، وتقترح النظرية النقدية بدورها أن تتكامل هذه الثروة من الوثائق وتعزّز حالتها .

إن مشروعني في هذا الكتاب هو بدء العمل في الخطوة التالي :

تضمين النظريات النقدية في خطاب يتموضع على نحو فيه مجازفة على برج مُتقن من التعقيد ، يضيف كل مستوى فيه ميله اليوتوبيّة الخاصة التي سنعتبرها بالمعنى الذي طرحته كأوامر تشمل ما هو مُحال إلى أكبر حد ، ولكن ما يمكن أن يُنفذ بشكل أفضل مما كان عليه سابقاً ، وبالضرورة فإن منهجهي كان متكاملاً بشكل مؤكّد ، ويشتمل على إعادة ترتيب ومقارنة للنظريات بحيث يُظهر حدودها الرئيسية ، برغم الصياغات المتشابهة للفردية والتمييز الشخصي والتفصيل البارع ، وربما كان بحثي عن سياق شامل للاتصال يوتوبياً بشكل خاص ولكنني أتمنى ، بالمعنى الذي أفضّله ، أن يكون المدف من فهم الفهم هو مر يستحق الجهد المبذول في طرح المواجهات الملحة والاستحوذات المسبقة التي يترتب عليه تكريس الاهتمام للأدب والنقد .

تشيكوف محررا

تأليف: يوري نجيفين

□ ترجمة: د. صالح المذوق

تقطييم:

في هذه المقالة الطريفة ، يقدم القاص يوري نجيفين انطباعاته عن العظيم تشيكوف ، لا المسرحي والقاص المعروف ، بل عن تشيكوف ما وراء الكواليس ، تشيكوف كمحرر أدبي . وأعتقد أن هذا الجانب من تشيكوف لا يقل أهمية عن الجوانب الابداعية الأخرى . هنا تكشف المقالة عن كوامن وأسرار الفكر الإبداعي من خلال عملية الابداع نفسها ، فهي رصد حركي حي لنضات الفكرة الأدبية حين تحول إلى نص من جهة ، ورصد لحوار الخطاب الأدبي المترافق مع الخطاب الأدبي الهاوي غير المكتمل من جهة ثانية .. أي كيف يغزو خطاب مكتمل يكاد يكون منغلاً على نفسه ومكرراً لذاته خطاباً آخر في طور التشكيل ومضطراً لأن يكون منفتحاً أمام الخطاب الأقوى المهيمن .

وإذ كان نجيفين يؤكد أن تشيكوف يحافظ على روح المخطوط الأصلي بعد تنقيحه فإن ذلك لا يخفىحقيقة أن تشيكوف يتدخل في أدق دقائق المخطوط الأصلي .. ألم يغير من عمر سوفكا - كما

سنرى بعد قليل - مجرد إحساسه بعزم تلازم تصرفات الفتاة ذات الخمسة عشر ربيعاً مع عمرها ..؟ لو أنها ترجمنا هذا الكلام إلى لغة النقد الأدبي لفهمنا منه أن تشيكوف يبحث في زمن النص عن زمانه هو ، وفي عمودية الخطاب عن خطابه هو ، فينفي الأول ويثبت الآخر ، وما بين النفي والاثبات يدشن نصاً جديداً تماماً يقوم على انتفاض النص السابق . لذلك فإن الزعم بالمحافظة على روح الأصل قضية غير واضحة ومبهمة ، تعبر عن انطباعات نجح بين الشاعرية وتشمينه عالياً لجهود المحرر الأكبر ، أب القصة الروسية .. أنطون تشيكوف . وهذا غيض من فيض تميّط اللثام عنه.

وسر الطرافة في هذه المقالة ليس فيما تكشف من صفحات تكاد تكون مجھولة من نشاط تشيكوف فقط ، بل في الكشف عن الكيفية التي يفهم بها فن القصة القصيرة ، وبالخصوص ما يتعلق بالإيجاز وبالتالي مع الخبرة الشخصية (أي ، بلغة النقد الأدبي ، تطابق زمن القصة مع زمن النص).

وإذا كنا نسجل على هذه المقالة المقدمة الطويلة التي تكاد تخرج على الموضوع الأصلي وأسلوبها الإنطباعي والتعليقات التي تكاد تختزل الرؤية النقدية إلى مجرد ملحوظات ، فإن ذلك لا يقلل من أهميتها للأسباب التي تقدمنا بها أعلاه . إنها إنطباعات قاص معاصر عن واحد من أقطاب القصة القصيرة الذي تكاد تكون القصة الروسية قد خرجت من معطفه بعد غوغول .

"ملاحظات للمترجم"

نبذة عن الكاتب يوري نجيفين:

كاتب روسي . ولد في موسكو عام ١٩٢٠ وهو يعيش فيها. بعد الحرب التي قضى سنواتها على جبهة القتال تخرج من معهد التصوير السينمائي الحكومي . أول قصة قصيرة له (خطيبة مزدوجة) نشرت عام ١٩٤٠ ، وأول مجموعة قصصية له صدرت عام ١٩٤٣ بعنوان (رجل من الجبهة) . إلى جانب كتاباته القصصية يكتب نجيفين سيناريوهات للأفلام . من أقاصيصه الحديثة: بلوط الشتاء ، البنفسج ، اللامتمي وسواها....

تشيكوف محرراً:

لأحد لإستغرابي من المقدرة العظيمة ، التي يديها الكتاب الكلاسيكيون الروس على العمل ، ومن المهارة الحرفية التي بلغت شأواً بعيداً . لقد خلفوا لنا أعمالاً بلغت في ضخامتها مجلدات عديدة وتضمنت روايات وقصصاً وبحوثاً ومسرحيات ومقالات ومراجعات للكتب ومراسلات ومذكرات كثيرة العدد . وبقيت أشياء أخرى كثيرة لم تتضمنها الأعمال المطبوعة . الكتابات الكثيرة المختارة لنقولاي ليشكوف سوف يزداد عدد مجلداتها عما هي عليه لو تضمنت مقطوعاته المبكرة ومقالاته وتقاريره وسلسلة تعليقاته الصحفية التي تبدو بلا نهاية وفيها تعقيبات شديدة التنوع على أحداث تعود بتاريخها حتى قرابة أواخر أيام حياته . وهو يكتبها بقلم يشبه سيلاً عارماً من النقد ، أو سيفاً حاداً ييد السيف ، أو هراوة أو خنجرًا وآخرًا ييد الروسي العجوز الطيب . عدد محدود من الكتاب الروس نذروا أنفسهم للأعمال التخييلية فقط .

حتى أن إيفان جونشاروف ، الذي أمضى حياته كلها موظفاً مدنياً وبلغ أوج النجاح ، قد كتب عدا روايته الثلاثية الشهيرة وقصصه وبحوثه كتاباً رائعاً في أدب الرحلات ، (البارجة بالادا) ، والمقالة النموذجية ، (محنة المليون) وملحوظات على شخصية بيلنسكي ، ومقالات عديدة حول أعماله بالذات.

ليف تولستوي الذي كتب عدداً من المجلدات الرائعة في الفن النثري ومسرحيات وأعمالاً تدور حول موضوعات أخلاقية بشكل بحث ، ترك وراءه مذكرات لا تقدر بثمن ومراسلات لا تخفي تضمن وحدها الخلود لأي كاتب آخر . شأنه في الكثرة والتنوع شأن التراث الأدبي لفيودور دوستويفسكي الذي استطاع أن يجد الوقت لطباعة مجلة أيضاً.

بوشكين - شمسنا وموضع فخرنا ومنتتنا - كان بحد ذاته عالماً أدبياً . فقد نفخ أنفاس الحياة في الأشكال الأدبية كلها : الشعر الغنائي والملحمي ، المأساة ، الرواية والقصة ، النقد الأدبي والسيرة التاريخية ، وملحوظاته عن رحلاته في " رحلة إلى إيزيروم " . وهذه تبين أن هذا اللون الأدبي لم يكن قطعة من الأدب الرفيع الذي يشبه سندريلا في قصرها فحسب بل كان أشبه بالرجل المناسب في الخلبة . لنتذكر أيضاً هجائيات بوشكين وطلقاته الشعرية ونوارده الرائعة - القصص القصيرة الأخلاقية التي تدور حول فترات زمنية سابقة - التي جعلت منه شاعراً شديداً الانشغال بكتاباته ذاتها وانشغاله بالحاجة الماسة دائماً وأبداً للحصول على المال وبالمشاكل العائلية وفوق ذلك كله تحرير مجلة أدبية ، بالرغم من هذا وذاك وجد الوقت اللازم للكتابة وجمع كتاباته!

ذلك يثير العقول كيف استطاع أن ينجز كثيراً في حياته القصيرة . ولاحظ أنه لم يكن المرء الذي يحبس نفسه في مكتبه .

فقد عاش حياة قلقة موارة بالعواطف ، وقع في الحب ، ودخل في مبارزات ، ربما خذله أصدقاؤه ، اهتم بالرياضة وكان يقرأ بشغف. وقام أيضاً برحلات في طول وعرض روسيا (لم يكن مسموحاً له بغادرة البلاد). صحيح أنه في بعض الأحيان لم يصدر عن رغبته الحرة إذ غالباً ما حرضه فضوله الذي لا حدود له.

أنطون تشكوف الذي عاش أربعة وأربعين عاماً ، وكان علاوة على ذلك مصاباً بمرض مميت ، لم يتخل عن ممارسة مهنة الطب ؛ وقام برحلة شجاعة حقاً إلى ساخالين ، وكتب الكثير من القصص القصيرة ، أكثر من أي قاص آخر ، بالإضافة إلى خمس مسرحيات مشهورة عالمياً ، وإن ننسَ لا ننسَ مسرحياته الهزلية ومقالاته التي لا تعد ولا تحصى المنشورة في الصحف والجلals ، ومع ذلك وجد الوقت اللازم ليقوم بالاشراف على مؤلفات الكتاب الوعادين . وكان يبحث بنفسه عن أعمال من هذا القبيل ، ذلك أن العمل الأدبي كان بالنسبة له (مثلما هو الأمر لدى كل الكتاب الروس العظام) طبعاً من طباعه مثل التنفس : فهل تقول انته ، يجب أن أكون حذراً وألا أتنفس أكثر من اللزوم ! . وعلى هذا المنوال لم يفكر تشكوف أبداً في أن يقارب عمله الأدبي بعقلية حسائية ، لقد كان بالنسبة له شكلاً متواصلاً من أشكال التعبير عن الذات ، وإن الاشراف على مسودات الناس الآخرين يقع ضمن ذلك.

في المجلد رقم ٦٨ من سلسلة التراث الأدبي ، تم تخصيص مجلد بحاله لتشيكوف ، وقد نشرت فيه مواد ممتعة لأنها تظهر كاتب القصة القصيرة العظيم في دور محرر أدبي . الفتاة إيلينا شافروف ذات الخمسة عشر ربيعاً والتي تمكنـت من التعرف على تشكوف شخصياً في يالطا عام ١٨٨٩ ، كـتبت قصة قصيرة بعنوان سوفكا.

وقد قدم تشكوف بتحريرها بكثير من الجهد والعناء . ثم نشرت القصة في صحيفة (الأزمنة الحديثة) في العام نفسه . برهنت شافروفا على أنها تلميذة موهوبة . كتب تشكوف لها بعد عامين حول قصتها الجديدة التي تحمل اسم " متزوجة " قائلاً : " الآن انتهيت من قراءة قصتك القصيرة في بروفات إيلينا ميخائيلوفنا ، وإنني أعتقد أنها قصة جيدة جداً . انه تقدم هائل . سنة أخرى أو اثنان ولن أبخرأ على لمس أقاصي صك وإعطائك النصائح ".

ابتدأت شافروفا قصتها القصيرة " سوفكا " على هذا النحو : " جلست على سرج نزع من ظهر حصان وكانت تتأرجح فرقه إلى الأمام والخلف ، ضئيلة ورهيفة الجسم ، وحصلات من شعر رأسها الجامح دخلت في عينيها وعلقت فيما وراء أذنيها ، وقد تورد خداتها ، طرفت عينيها وانبثق منها اشعاع - بثباب الفارس الداكنة كان لها سيماء صبي في لباس فتاة أو سيماء امرأة رائعة ذات قامة ناحلة إلى حد لافت للانتباه حتى الغرابة ".

بعدما أدخل تشكوف تعديلاته أصبحت الفقرة على النحو التالي :

" كانت تجلس على الحشائش ، فرق سرج تتأرجح عليه . هيقاء هي ، ناحلة وهزيلة ، وحصلات من شعرها تقتحم عينيها ، ذات خدين متوردين وعينين تطرفان ثم ترسلان ألقاً . لقد ظهرت برداء الفارس الأسود صبياً في ثياب فتاة وامرأة رائعة على حد سواء ".

أول ما تلحظه في الإخراج التشكوفي أن الفقرة أقصر . لم يكن عفو الخاطر أن أكديف تولستوي أن أفضل السبل للتصحيح هو الاختصار .

كذلك فإن صيغة الفعل الماضي قد استبدلت بصيغة الحاضر:
جلست " أصبحت " تجلس ."

هذا يضيف حيوية على العملية السردية كما أنها تجر القارئ
إلى مسرح الأحداث.

وقد ضحى تشكوف بدون تردد بتفاصيل لا يبدو أنها مخلة
إلى حد كبير : حذف تأرجح إلى الأمام والخلف . فوضعية الفتاة
معيرة بوضوح تام من دون هذه العبارة . كذلك لم تكن هناك
حاجة لـ " خصلات من شعر رأسها الجامح " . العبارة مبتذلة تماماً .

لقد حذف ببساطة ما هو غير ضروري : مثل " نزع من ظهر
حصان " ، فمن أي شيء آخر يمكننا أن نزع سرجاً؟ . وحذف
الكلمات التالية " ناحلة إلى حد لافت للانتباه ، حتى الغرابة " ، إلا
أن تشكوف أبقى على الصفات الأخيرة ، والتي جاءت محكمة
وملائمة ، وجعلها في بداية الجملة مثل " هيفاء هي ، ناحلة
وهزيلة"

هذه التصحيحات ضخمة جداً إلا أنها أنجزت بحذر . فقد تم
الاحتفاظ بالنقاط المثلث ، النغمة الأصلية أبقيت ، وأغنت الفقرة
بالحيوية ، الاقتضاب ، الوضوح ، وفوق ذلك ، وهذا يبعث على
الدهشة ، حازت القافية خاصة وأسلوباً خلاباً غير يسير المنال بالمقارنة
مع تصريحات النص الأصلي المكتوب يد المؤلفة الشابة . هذه
المهارة - الممتعة يمكن رؤيتها في العبارة التالية " ذات خدين متوردين
وعينين تطرfan .. " وفي الفقرة ككل .

من أشد الأمور إدهاشاً أن الأسلوب هو أقرب للليف
تولstoi من تشكوف نفسه . فالنص منكسر إلى حد ما ، تقع
العين عليه ولا تستطيع أن تستخلص زبدة عباراته .

هذا هو سر التصحيحات ، لعل تشكيف يجد طريقة تولstoi في الكتابة لكنه لا يستطيع أن "يفصل" أسلوبه الخاص على مقاس تولstoi . إلا أن الأمر مختلف حين يتعامل مع كتابات أشخاص آخرين .

ثم أخذت قصة شافروفا مساراً طبيعياً وغفوياً إلى درجة أنها لا تستدعي تدخل المحرر صعب المراس . فقد استنجدت سوفكا بأمير وطلبته شيئاً تشربه . شخص آخر بدوره استغاث بها إلا أنها لم تخر جواباً . نحن نعلم أن الجماعة التي شرعت بتسلق الجبال تضم أصدقاء أمها ومعارف شخصيين . تقول الكاتبة " ... في منتجع معدني يتحتم عليك أن تتعرف على الناس بسرعة كبيرة . إن المرح شيء جذاب يبعث على السرور دائماً " . قام تشكيف بمحو العبارة الأخيرة : فهذه الملاحظة الجامحة المانعة تخون شبابية الكاتبة : إنه أمر مبهج جداً أن تدعى لنفسك خبرة جعلت منك امراً حكيمًا قادرًا على أخذ الملاحظات العامة . إلا أن تشكيف استطاع أن يقص أثر المعطيات الخادعة في هذا المقام .

فيما بعد سوف نعلم أن الجماعة تتألف من بعض ضباط في الجيش ، مثل ، اثنان من ملاكي الأراضي ، طبيب في عطلة ، وبعض الناس الآخرين " الذين يعيشون خارج العاصمة " ، ومعظمهم يرتدون ثياب متسلقي الجبال ويعاملون سوفكا ، التي انضمت إلى هذه الرحلة برفقة والدتها وصديقة والدتها اديل كارلوفنا ، على أنها فتاة شبت عن الطوق . مما جعل سوفكا على أتم ما يكون من البهجة ، فقد استمتعت في الأرياف التي أجادت شافروفًا في وصفها ، وهذا خليق بنا أن نذكره .

بعد ذلك تبدأ فقرة أخرى تطلب من تشكيف أن يكون ممسكاً بقلمه . وقد وضعنا العبارات التي حذفها تشكيف بين قوسين ، وبلغانا إلى طباعة إضافاته بالأحرف الطباعية المميزة .

"كانت منتسبة بالنبيذ الذي بحرعته وبالنسمات المسائية اللطيفة ، وأهم من ذلك كله ، لأن كل شيء كان بالنسبة لها ما يزال جديدا تماماً ، طازجاً وغريباً (على نحو لم تألفه) . كانت سوفكا لا تتجاوز (الخامسة عشرة أو) السادسة عشرة .

بعض النقاط الواردة في هذه التصحيحات لافتة للانتباه . فعبارة (على نحو لم تألفه) قد حذفت لأنها مبتذلة ، فمعناها تضمنته الصفات "جديد" و "طازج" .

كما أن تشكوف أضاف للشخصية الرئيسة في القصة سنة واحدة زبادة في عمرها . أما شافروف فقد جعلت من سوفكا شخصاً بعمرها هي ، هذا أمر طبيعي حتى لو لم تكن القصة سيرة شخصية . إلا أن وعي الكاتبة الشابة كان بدون شك يفوق سنوات عمرها . كان لزاماً عليها أن تتمتع بقدر من الشجاعة كي تحرر على الاقتراب من كاتب مشهور ، بالكاف تعرفت عليه في متزه يالطا ، وتقدم له مخطوطتها . إن فتاة من هذا النوع فقط قادرة على استصلاح امرئ ارستقراطي وعلى أن تطلب منه جهاراً شيئاً تشربه .

قد يعتقد القارئ أن هذا السلوك غريب على فتاة في الخامسة عشرة ومذل لها .

الأمر مختلف في السادسة عشرة ، إذ تصبح الفتاة سيدة صغيرة يسمح لها سلوكها بقدر من التحرر . لذلك جعل تشكوف الشخصية تتقدم بالعمر .

فيما بعد سوف نعلم أن والدة سوفكا واديل كارلوينا سيدتين جميلتين مماثلتين ومحافظتين على قواميهما . تشكوف يدع هذه النقطة في النص : فهي ضرورية لأمور سوف تلي . إلا أنه يشطب

بعد ذلك وبقسوة فقرة طويلة جداً . هنا يدشن بداية النهاية لشخصية اديل كارلوفنا التي تتبحتر بقوامها طيلة مجريات القصة . فهي إلى حد ما نسخة ثانية من أم سوفكا ، وحضورها في القصة غير ضروري . إلا أنه من الواضح أن شخصيتها من الواقع المعاش ، وتواجدها هام بالنسبة للينا شافروفنا التي جاءت بها إلى القصة بكل ثقة .

وكانت اديل كارلوفنا مبهجة بهذا الصنيع فازدهرت وتطورت بقوة وأفرغت في نسيج القصة كله . لكن لم يكن هناك من ضرورة قصوى لحضورها ، فهي شخصية داعمة وكان على تشيكوف أن يدرج من طبيعتها البرية وأن يتحكم بها ويعيدها إلى مكانها اللائق .

في الوقت نفسه استيقى تشيكوف بعناية على الفكرة التي انبثقت لاحقاً من الأم التي تقدم بها العمر ، وشعرها بقليل من الغيرة من ابنتها الشابة . لكنه حذف فقرة كاملة فكر في بادئ الأمر أن يحتفظ بها بعد بعض التعديلات : " والآن * بمنعة أخفت جذورها ، لاحظت من تحت أهداب جفونها الغزيرة المرتفعة إلى فوق كيف يسرع الجميع لتحقيق رغباتها ".

في البداية شطب تشيكوف على العبارة الروتينية " المرتفعة إلى فوق " التي تصف رموش العين ، ولاحقاً عمد إلى حذف الفقرة كلها . فكل ما تضمنته هذه الفقرة سوف يتضح فيما بعد من سلوك الشخصوص .

" أحدهم أمسك كوباً ، صب فيه الأمير النبيذ وتداعى كل الموجودين لقرع الكؤوس بعضها البعض ولشرب نخبها . "

* أي سوفكا . ملاحظة للكاتب .

"هذه ليست سيدة صغيرة . بل شمانيا ! . هكذا قرظها الكولونيل إيفانوف (وهو يعيد كأس شرابه بالحركة المألوفة) . فابتسمت له سوفكا لاحساس (ها) أن (صدور ذلك من شفتيه يعد ذروة المديح) إنها حقاً مثل الشمبانيا . "

أطلب منك الآن أن تشحذ ذهنك . فهنا ، ر بما ، يقع أهم دور لتشكوف المحرر .

إذ ييدو أن الكاتبة الشابة قد قامت بعمل رائع في هذا المقام ، فالحركة المألوفة الصادرة عن الكولونيل تعبر عن روح الضابط المندفع الذي يحب إعادة كؤوس شرابه بصلب ، وقد لاحظت بقوه ان تشبيه أي شخص أو أي شيء ، من قبله ، بالشمبانيا يعتبر تقريطاً بالغاً . لقد وظفت التفاصيل على النحو الملائم وأعطت الجنرال ميزاته الخاصة به . مهارة قدرها تشيكوف على نحو خاص . مع ذلك قام بالتخليص منها بقسوة . فالإيماءة التي حذفها " وهو يعيد كأس شرابه بالحركة المألوفة " تظهر الكولونيل على أنه سكير ، لذلك فإن مدحه الشائع جداً ولكن المخلص لن يعبأ به أحد ، سواء كان هذا سوفكا أو الآخرين . حذف تشيكوف : " صدور ذلك من شفتيه يعد ذروة المديح " . فاللمسة المتهكمة هنا تليق بشخص على قدر من الخبرة والوضوح . إنها الطريقة التي قد تنظر بها أديل كارلوينا إلى الكولونيل ، لا طريقة فتاة شابة تراقب العالم بعيون مفتوحة .

وقد أعطى تشيكوف نهاية الفقرة سحراً وروحاً أقرب لروح بنت بسيطة : فسوفكا تشعر " إنها حقاً مثل الشمبانيا " . وبذلك صار للفقرة كلها وقع حقيقي . هذا يبين كم من المهم في بعض الأحيان أن تكبح من طاقة الملاحظات المتلاজفة وأن تصهر نفسك

في الشخصية التي ترسم . عندئذ تكسب كتابتك عمقاً صادقاً ولا تغدو مجرد انعكاس مقلد للواقع .

"جميعاً (استقرروا براحة على الحشائش و) انشغلوا باحتساء الشراب ، برواية النكات واحتساء الشراب . (فيما بعد سوف يفكرون أذرار جاكيتاتهم ، ويسدون قبعات معاطفهم خلف ظهورهم ثم يتبعون احتساء النبيذ . "

كثيراً ما لا يedo ضرره تم شطبه من هذه الفقرة القصيرة . من الواضح أن تشيكوف يظن انه أمر سيء لفتاة ذات ١٥ عاماً أن تصف سكارى بهذه القصدية . علاوة على ذلك فإن كل ملاحظاتها هنا على غاية من الاصطناع ، لا أصالة فيها ، بناء عليه يجب تحيتها . !

تبع ذلك فقرة ممتازة وأصبح من الواضح مباشرة لماذا لم يتذمر تشيكوف من الجهد المبذول في تنقيح هذه القصة القصيرة . " أخذ الممثل وضعية ، لسبب أو آخر ، معتمداً بيده المزينة بخاتم فيروزي ضخم على صدرية كان قد خلعها ، واحتلس نظرات جانبيه متمعنة من السيدات . أما الكولونيل إيفانوف فقد تشغل بلباقة بزجاجة من النبيذ " . فهذه الكتابة حية تماماً ، ساخرة ، وهذا كله من فتاة ذات ١٥ عاماً . !

من الصعب بعد ذلك أن نقتطف أمثلة أخرى لأن اختصارات كثيرة تمت من غير شفقة . حذفات كثيرة تضمنت تفاصيل ختام النزهة والتحضير لطريق العودة وكل ما يتعلق باديل كارلوفنا ... هنا ليس بوعز المرء أن يتتجاهل مقوله مايكل انجلو الشهيرة : كل ما يتوجب عليك كي تقيم تمثالاً لدافيد أن تقطع من جبل الرخام كل ما هو ليس بدافيد .

وكي تكون سوفكا قصة قصيرة " بحق وحقيقة " قام تشكوف بإزالة كل شيء لا ينتمي إلى القصة القصيرة . من المفيد أن تلاحظ أن كمية الخدوفات كانت تزداد باضطراد كلما اتجهنا نحو نهاية القصة.

فقد مضى على القصة فترة طويلة منذ بدأت تعيش زمنها الخاص بها ، وتطور طبقاً لموضوعها الخاص بها لا وفق مشيئة اصطلاحت عليها الكاتبة . في البداية كان ما يزال ممكناً اتخاذ قرارات رغبية والآن أصبحت الكاتبة أكثر إخلاصاً للشخصيات من الإخلاص لنفسها . إذ لا يجب على الكاتب أن يقطع الطريق على الشخص ، وإلا فإنها سوف تخاطر وتحطم ما قامت بابتداعه . انه من الأفضل أن تضحى ببعض الملحوظات المثيرة والتفاصيل المعبرة على أن تفسد النفس الطبيعي للقصة . لكن حينما تأتي مفاجأة من التسلسل المنطقي للقصة ، من أغوار مادتها العميقه ، حتى لو بدا على الظاهرة نفسها انه يعززها المنطق ، لم يكن تشكوف يعترض .

حينما كان رجل بمعطف جركسي يساعد سوفكا على امتطاء جوادها ، هو الدليل على ما يبدو فاجأها بطبع قبلة عميقة على شفتيها واحتفى حتى قبل أن تتمكن من القاء نظرة ملائمة عليه . هذه القبلة الغريبة ، المبهمة ، الفوضة صعقت الفتاة واستثارتها وأغاظتها إلى درجة البكاء . لكن في الوقت نفسه ، إن سلوك هذا الرجل الغريب ، بدون تعديل أو تغيير ، حضر سوفكا للاعتراف الذي سوف تستمع إليه عاجلاً . وان تشكوف الذي لم يسمح للكاتبة بكلمة واحدة غير ضرورية ، استيقن على حادثة القبلة ، بينما أجرى تنيحات عديدة أخرى . وقد ترك التنيح الأهم إلى النهاية .

لم يكن عبثاً أن قال مراراً وتكراراً ان الكتاب يكمنون
لقرائهم غالباً في بداية ونهاية أقصي صفهم.

ففي طريق العودة أفضى الأمير لسوفكا بسر جلل : انه واقع
في حب حموم لسيدة ذات شأن من سانت بطرسبرغ . اعترافه
هذا ، على كل حال ، ما هو إلا برح بالحب مبطن لسوفكا . وقد
أطلق العنان للسانه في وصف عواطفه القاتلة بأدق التفاصيل ، ولم
يخبر الفتاة المتأثرة التي احتقنت بالدموع أنها هي من يحب إلا في
اللحظة الأخيرة .

علاوة على ذلك ، تم إنجاز ذلك بغاية الارتباك وبتردد شديد
حتى أن القارئ قد يظن أن الأمير يحب سوفكا حبه لامرئ يودعه
أسراره ومشاعره .

تشيكوف خلص تسلسل القصة من كل الاضطرابات
والغموض وكأنه يحرر عصفوراً من شبكة الصياد . ان اقتطاف
مقطع طويل لم تبق منه إلا عبارات قليلة بعد تنقيح تشيكوف يُعدَّ
في هذا المكان نوعاً من البذخ ، لكنها الطريقة الوحيدة التي تمكنا
من رؤية الحلول العظيمة والمحاسنة لرجل صناع متفهم تماماً لحق
اختصاصه .

"هل ترين ، انها شخص على أشد ما يكون من الروعة ،
شخص في غاية الروعة والبهاء ، انه من المستحيل الا أقع في حبها .
أنت تعرفينها فهي تعيش هناك ، في الجبال مع أولادها . إنني مستعد
لعمل أي شيء من أجلها ، أي شيء على الإطلاق . يسقمني أنني
لا أجد طريقة أين لها فيها حبي ، وأنا على قناعة تامة أنها لا تتضرر
ذلك مني . وهنا ارتعش صوت الأمير وتلجلج ."

لقد شطب تشكوف على كل هذا الهدر من أول حتى آخر
كلمة

"أول مرة وقع عليها بصرى علمت أني لم أكن قد خبرت الحياة بعد . شيء غريب أصابيني ، وما كنت أحس بالسعادة إلا في حضرتها . ماذا أنا بالنسبة لها ؟ صبي تافه ، مضجر لا ضرورة له ! مع ذلك لم تظهر احتقاراً ولا صدتنى ، لكن ما يعزىني أن تخبريني أني قد أحصل عليها في وقت ما .

وأصل حديثه قائلاً : لقد انصرفت ، وبالطبع نسيتني على الفور . انه من الصعب علي أن أحتمل ذلك . وها أنا أغرق نفسي بالشراب وأتلئى بتسلق الجبال مع هذه الصحبة السكيرة . وهذا لم يخفف من شغفي بها ."

هنا اختفت تماماً "السيدة الكبيرة ذات الشأن" التي أصابته بسهامها . فالامير يوح بوجهه لسوفكا مباشرة من دون لف أو دوران . ولهذا روح شبابية وسحر ونقاوة أكثر بالمقارنة مع أحلام الكاتبة المقنعة . ان الكتابة فن صعب جداً . قد تجهد نفط وتعصر دماغك ، وقد لا يكون أي من ذلك ضرورياً . إنك بحاجة إلى شيء أكثر بساطة وطبيعية و مباشرة .

نحن الآن نقارب القفلة : توقفت سوفكا عن البكاء " وكان جسمها الناحل كله يرتجف " بسبب احساسها بالشفقة على الأمير ، وعلى نفسها ، ولشيء آخر أكثر نبلًا ليس بوسعها أن تسميه أوحت لها به الأمسية المقرمة المرصعة سماؤها بالنجوم . " بخروم ، ملايين من النجوم ؛ (تحدق بهم من أعلىها ؛) أحياناً فان نجمة بمفردها (قد تهوي) تهوي وتصنع شهاباً مضيناً ثم تختفي * من السماء المعتمة .

يقبل * الأمير يد سوفكا ويشكرها * ثم (تابع) يواصل أحاديثه حول حبه (وكان لذلك كله رنة مخلصة ، وبدت عليه البساطة ، وكان موارا) ، ويقول ، ويقول . ".

تلك هي الطريقة الصحيحة ! فالكاتبة الشابة تبحث عن كلمات رقيقة وأصيلة للتعبير عن خلجان القلوب الفتية حين تبوح بعشقها الأول . لكن عوضا عن ذلك كله فإن الكاتب العظيم يكرر وببساطة فعلا عاديا ثلاث مرات . وبالرغم من ذلك كم هي مؤثرة هذه الـ " ويقول ، ويقول ، ويقول " بالمقارنة مع العبارات المنحوتة التي تكتبها يد الكاتبة غير المترسفة .

إن تشيكوف يدعو القارئ إلى كتابة تشاركية ، وهو يعلم من قراره أعمق خبرته الخاصة أن كل قارئ سوف يعطي الكلمات المكتوبة سياقه الخاص به وهذا سوف ينقل خبرة أكمل وأقوى وأصرح من قدرات أي عبارة جاهزة .

يا للسماء ، ألسنا جميعا في أيام شبابنا حين تكون مع من نحب وحيدين نخضع لرغبة عارمة ونحاول أن نكشف مكنونات هامة جداً ودقيقة ولا تسعننا الكلمات ، ومع ذلك نستمر في الحديث فنقول ، ونقول ، ونقول ... الآلة وحدها تعرف ما تقول لكن بالنسبة للشخص المستمع إلى هذينك المنفعل فإن وقع كلامك يكون مثل أرقى أنواع الموسيقا .

" ومن حولهم يمتد * سهب رمادي مثل الطرق ، وعبر المدى من خلال الضباب الحليبي (نهضت) تنهض طلال الأبنية وأشجار الحور الطويلة . وكانت أصوات القرية تتلاولاً * . (يا عزيزتي ، يا

صنو روحي ، أنت تعلمين أنني أحبك . أصر الأمير على قول ذلك .
وسوفـكا تقول * " ذلك واحد آخر " ، وتتبع بنظراتها المرطبة
بالدموع بحـما يهـوي . "

نعم ، ان اعتراف الأمير الأخير بالحب ليس ضروريأ على
الاطلاق ، فكل شيء كان قد صرح به من قبل . سوفـكا تعلم انه
يحبها وهي الآن قد دخلت مرحلة قتل الوقت . وهو بالمثل بلغ هذه
المرحلة .

الأمر متـركـ الآـن لـكـلـ قـارـئـ أـنـ يـتخـيلـ منـ تـلـقـاءـ نـفـسـهـ إـلـىـ
ماـذـاـ سـوـفـ تـؤـولـ حـالـ الإـثـنـيـنـ .

لقد رأيناهمـاـ فيـ لـحظـةـ الـأـوـجـ منـ حـيـاتـهـمـاـ ، وـ فـيـ الـوـاقـعـ فـيـانـ
الـقـصـةـ كـلـهـاـ دـارـتـ حـوـلـ هـذـهـ الـلـحـظـةـ . اـنـهـ قـصـةـ بـارـعـةـ . وـانـ
الـخـاتـمـةـ - فـيـ صـورـتـهاـ المـنـقـحةـ طـبـعـاـ - خـاتـمـةـ بـارـعـةـ كـذـلـكـ وـ حـسـاسـةـ
وـمـرـهـفـةـ وـحـكـيمـةـ .

إنـهـ قـصـةـ جـيـدةـ كـبـدـاـيـةـ وـإـلـاـ ماـكـانـ تـشـيكـوفـ قـدـ عـبـىـ بـهـاـ ؛
فـالـمـلـوهـبـةـ الـأـدـيـةـ فـيـهـاـ كـانـتـ تـلـوحـ مـنـ تـحـتـ رـكـامـ مـنـ الشـوـائبـ أـحـيـاناـ
تـصادـفـ فـيـ يـوـمـ حـارـ بـرـكـةـ عـمـيقـةـ فـيـ غـابـةـ : عـلـىـ سـطـحـهـاـ تـطـفوـ
أـغـصـانـ ، أـعـشـابـ ، أـورـاقـ يـابـسـةـ ، خـنـافـسـ مـيـتـةـ ، شـبـكـةـ مـغـبـرـةـ تـمـكـنـ
عـنـكـبـوتـ مـاـ مـنـ نـسـجـهـاـ فـوـقـ سـطـحـ المـاءـ مـبـاـشـرـةـ . وـعـلـيـكـ أـنـ تـزـيـعـ
كـلـ هـذـاـ جـانـبـاـ قـبـلـ أـنـ تـكـشـفـ عـنـ جـوـهـرـ المـاءـ الصـافـيـ النـقـيـ ، وـقـبـلـ
أـنـ تـحـنـيـ قـامـتـكـ لـتـلـامـسـ بـفـمـكـ الـظـمـآنـ المـاءـ العـذـبـ المـرـعشـ الذـيـ

• الأفعال المشار إليها في متن المقالة جاءت في القصة الأصلية قبل
التصحيح بصيغة الماضي البسيط ، وقد حرّوها تشكوف إلى صيغة الحاضر . " ملاحظة للمترجم نفلا عن معلومات أفاد بها الكاتب بطريقة غير مباشرة . "

يجمد أسنانك على صفحته . لا شيء أكثر بهاء من ذلك !
لقد قرأت القصة التي نقحها تشيكوف مرة أخرى . وكم كانت
تبليو سلسلة ومتقدة !

إلا أنه من المفيد أن تلاحظ أن القصة بقيت من نتاج
شافروف ، فقد حافظت على صبغتها الأصلية . ولم تصبح قصة
تشيكوفية ، ومع ذلك فإن شخصاً متخصصاً ، دقيقاً في فحصه ، قد
يجد هنا أصداe خافتة لنغمة تشيكوف السردية وطراحته .

لكن أصداe مماثلة يمكن العثور عليها في القصص القصيرة
لكتاب كثرين ينتمون لزمن تشيكوف ، ولم يمسسها تشيكوف
بيده . كذلك فإن خيال ابتسامة الجيوكوندا تلوح على أقمشة
لوحات رسماe معاصر و العظيم ليوناردو دافنشي .

لم يرغب تشيكوف في أن يحمل محل الكاتبة ، وهذا شيء قد
يحدث من دون قصد بسهولة خلال عملية التتفيق . إن الخذر
والخدية اللذين تعامل بهما مع نتاج الفتاة الهاوية ذات الخمسة عشر
ريحاً ليسا مؤثرين فقط بل هما معنى : هذا السلوك نموذج للطريقة
التي يجب أن نعامل بها الإنساء الأدبي ، وكيف علينا أن نعالج
نسجه الكلامي . بين يدي جراح ماهر يقوم الشرط من دون تردد
بإزالـة كل ما هو غير ضروري ، وكل ما هو مزعج ومربل ، لكنه
لا يلمس أي شيء يحتاجه الكائن الحي .

لعنـة غـوـتـه

(جـدـلـيـةـ الـذـاتـيـ وـالـمـوـضـوـعـيـ فـيـ الـوعـيـ الـإـبـادـعـيـ)

لـدىـ إـيفـانـ تـورـغـينـيفـ

غـ.ـاـ.ـتـيمـهـ دـيـ بـوـغـرـانـدـ

□ تـرـجـمـةـ :ـ حـاطـفـهـ ،ـ أـبـوـ جـمـرـةـ

"الغوتوبي الملعون" - هكذا سمي، تورغينيف نفسه^(١). ومع أنه اشتهر بدقة أسلوبه لم يستطع أن يجد تعريفاً أكثر دقة لتعصبه لغوته. والعلامات الظاهرة لهذا الانشداد نحو غوته، وهي ما يمكن وصفها بأنها طافية على السطح، كثيرة: التنيهات والاستشهادات، التشابه في المواضيع والشخصيات، مشاهد الإعجاب، الاستنكارات النقدية. وهذه العلامات ملقطة للنظر لدرجة أنها أثارت وما زالت تثير اهتمام عدد كبير من الباحثين المتنوعين، بشكل أصبح معه من الممكن اعتبار موضوع "تورغينيف وغوته" موضوعاً مشبعاً. الكثير في هذا الموضوع أصبح تقليدياً، كالبدء، مثلاً، بدراسة هذا الموضوع من تحليل رأي تورغينيف الشاب بترجمة "فاوست" التي قام بها مزرونتشينكو. وبهذا سنبدأ نحن، ولكننا سنحاول النظر إلى أحكام الكاتب من وجهة نظر معايرة بعض الشيء.

المعروف أن رأي تورغينيف كان يتضمن، وبكل تحديد، موقفاً كبيراً التعقيد من غوته رافقه طوال حياته، فكان يقوى تارة ويضعف تارة أخرى في لهجاته المتحمسة، أو، على العكس، المنتقدة. غير أنه لم يكن في يوم من الأيام لا مبالياً.

فبعد أن أطلق تورغينيف على غوته لقب شاعر قومي ألماني عظيم، معبراً عن الجوهر الموضوعي للروح الشعبية ، أسماء في الوقت نفسه " شاعراً أناانياً " ، ولكنه في الحقيقة " مفكر ذو حمية " . ويرى تورغينيف أن هذا الجمع لم يكن ممكناً إلاً في القرن الثامن عشر وفي ألمانيا غالباً . "... لكن ما يلزمـنا الآن ليسـ الشـعـراء فـحسبـ ، فقد أصبحـنا (وهذا معـ الأـسـفـ ليسـ كـلـياً بـعـدـ) أـشـبـهـ بـمـنـ إـذـاـ ماـ شـاهـدـ لـوـحـةـ رـائـعـةـ تـصـورـ شـحـاذـاـ اـنـتـابـهـ الـقـلـقـ وـالـأـسـىـ بـشـأنـ أـوـضـاعـ الشـحـاذـينـ فيـ زـمـنـاـ " . - هذا ما أعلنـهـ الكـاتـبـ بـصـدـدـ الـظـرـوفـ الـرـوـسـيـةـ الـتيـ عـاصـرـهـاـ . ومعـ ذـلـكـ ، وـعـلـىـ الرـغـمـ مـنـ هـذـاـ الـاعـلـانـ ، فـانـ مـاـ يـشـدـ تـورـغـينـيفـ بـشـكـلـ كـبـيرـ إـلـىـ إـبـدـاعـ غـوـتـهـ هـوـ أـلـمـانـيـاـ بـيـدـاـيـتـيـهاـ الـذـاتـيـةـ وـالـمـوـضـوعـيـةـ ، وـاـنـتـفـاءـ التـنـاقـضـ بـيـنـ هـاتـيـنـ الـبـدـاـيـتـيـنـ عـنـدـ غـوـتـهـ . هـذـهـ السـمـةـ فيـ الـوعـيـ الـأـلـمـانـيـ كـانـتـ تـشـغلـ تـورـغـينـيفـ فيـ تـعـلـيقـهـ عـلـىـ "ـ وـيـلـهـلـمـ تـيلـ"ـ ، حـيـثـ نـبـهـ الـكـاتـبـ إـلـىـ إـلـنـفـصـالـ مـاـ بـيـنـ الـعـقـلـ الـمـفـكـرـ وـالـأـرـادـةـ الـمـنـفذـةـ ...ـ الـمـيـزـ للـرـوـحـ الـأـلـمـانـيـ .ـ فـيـ مـعـرـضـ جـوـابـهـ عـلـىـ قـارـئـ "ـ فـاوـسـتـ"ـ ،ـ الـذـيـ يـرـيدـ أـنـ يـخـرـجـ باـسـتـتـاجـ عـمـلـيـ مـعـقـولـ مـنـ تـرـاجـيـدـيـاـ غـوـتـهـ ،ـ أـشـارـ تـورـغـينـيفـ إـلـىـ أـنـ اـولـكـ الـذـينـ يـزـعـمـونـ أـنـ الـرـيـةـ الـمـسـتـمـرـةـ تـخـلـفـ فـرـاغـاـ رـهـيـاـ فـيـ الـرـوـحـ الـإـنـسـانـيـ ،ـ لـمـ يـخـوـضـواـ بـحـمـاسـ وـصـدـقـ أـبـدـاـ الـصـرـاعـ الـخـفـيـ ضـدـ ذـوـاتـهـمـ ،ـ وـإـلـاـ كـانـواـ عـرـفـواـ أـنـ شـيـئـاـ مـاـ يـظـلـ صـامـداـ ،ـ لـاـ يـفـنـىـ وـلـاـ يـتـهـمـ ،ـ بـيـنـ اـنـقـاضـ النـظـمـ وـالـنـظـرـيـاتـ ،ـ أـلـاـ وـهـوـ "ـ أـنـاـ"ـ نـاـ الـإـنـسـانـيـ ،ـ لـأـنـهـ لـاـ يـمـكـنـ أـنـ تـفـنـىـ .ـ حـتـىـ هـيـ ذـاتـهـاـ .ـ ذـاتـهـاـ ،ـ وـهـذـاـ فـهـيـ خـالـدـةـ"ـ .ـ مـاـ يـلـفـتـ الـنـظـرـ ذـلـكـ التـعـرـيفـ الـذـيـ وـضـعـهـ تـورـغـينـيفـ الشـابـ :ـ "ـ لـقـدـ كـانـ هـوـ مـتـمـاسـكـاـ ،ـ كـانـ كـلـهـ وـكـأـنـهـ .ـ كـمـاـ يـقـولـونـ مـصـنـوـعـ مـنـ قـطـعـةـ وـاحـدـةـ ؛ـ فـالـحـيـاةـ وـالـشـعـرـ لـمـ يـنـفـصـلـ عـنـهـ إـلـىـ عـالـمـيـنـ مـسـتـقـلـيـنـ ..ـ هـكـذـاـ كـبـ تـورـغـينـيفـ عـنـ غـوـتـهـ .ـ

أـظـنـ أـنـ الـأـصـبـعـ قـدـ لـمـسـتـ الـآنـ الـمـشـكـلـةـ الـتـيـ تـكـادـ تـكـونـ الـأـهـمـ وـالـتـيـ غـالـبـاـ مـاـ عـذـبـتـ الـأـدـيـبـ الـرـوـسـيـ .ـ وـهـيـ الـمـشـكـلـةـ الـمـتـعـلـقـةـ بـالـتـنـاقـضـ بـيـنـ شـخـصـيـتـهـ الـأـبـدـاعـيـةـ الـذـاتـيـةـ وـتـحـرـكـهـ وـتـطـوـرـهـ الـلـاحـقـينـ .ـ

ليس لنا إلا أن نلاحظ أن مقولتي "الذاتي" و "الموضوعي" تقعان ، والحال كذلك ، في قلب كتلة كبيرة من المشاكل ذات المغزى الفلسفى والنفسى والاجتماعى وكذلك الشعري والفنى . طوال حياته كان تورغينيف يحاول حل هذه المشاكل ومن خلال محمل ابداعه . الإنسان والطبيعة ؛ الإنسان (شاعراً أم مواطناً) والمجتمع ؛ الفن والحياة؛ التشاؤم والتفاؤل ؛ الرومانسية والواقعية ؛ السعادة الذاتية والواجب - وماهذا إلا تعداد غير كامل لأكثر المسائل - المتناقضات عمومية ، التي كانت تشغل تورغينيف وتحبس وعيه في حلقة مسحورة ، والتي كانت ، في الوقت نفسه ، تعيق تكامله الذي كان - بلا أدنى شك - يسعى إليه⁽²⁾ ألم تعكس هنا "لعنة" التوازن "الأولبى" الحكيم لدى غوته، التي لا يمكن تخطيها ، والتي فتنت وجذبت بقدر ما أضجرت ونفرت باستحالة ادراكها ؟ ليس عيناً أن يظل تورغينيف طوال حياته يقرأ ويعيد قراءة غوته . كان يحفظ الكثير عن ظهر قلب ويظل يعود من جديد إلى تأويل إبداعه ، وبالخصوص القسم الأول من فاوست .

لقد كان لغز " ذاتية " غوته ، التي كانت تحول بشكل ما غير ملحوظ إلى " موضوعية " يشغل خيال تورغينيف وغيره . إن إبراز مثل هذه المواجهة كان مشكلة ذات طابع روسي ، حتى أنه كان بالنسبة للباحثين الغربيين المعاصرين لنا مشكلة روسية نموذجية شديدة التشابك وصعب الحل . وأنا أضيف أن هذا اللغز هو لغز جوهري مُلح من أجل دراسة ابداع تورغينيف ، على سبيل المثال .

أود أن ألاحظ هنا مباشرةً أن مقولتي الذاتي والموضوعي ذاتا طابع فلسفى منذ البداية ، وهما على تماส ما مع التفسيرات المثالية أو المادية للعالم ككل . ولكن ، معأخذ هذا الواقع بعين الاعتبار ، لا يجوز لنا أن نحمل خاصية تقبل التعاليم الفلسفية في روسيا ، وعلى

وجه الخصوص ، تلك الخاصية التي يعلنها تورغينيف عن العجز (عجزه الشخصي وعجز الإنسان الروسي عامة) عن " التفكير الصرف المجرد على الطريقة الالمانية " - فالمسلمات الفلسفية المجردة سرعان ما تكتسب ، حتما ، في روسيا طابعاً واقعياً - اجتماعياً جدا ، بل تكتسب واقعاً معيشياً ، لا بل تطبيقياً . يتذكر تورغينيف فهم الروس الشباب في أربعينيات القرن الماضي لفلسفة هيغل ويلاحظ ساخرا : " لو أن أحدا همس ، إذ ذاك ، في اذن الفلاسفة الشباب بأن هيغل لا يعترف بكل ما هو موجود على أنه واقعي ، لأمكن توفير الكثير من الجهد العقلي والجدالات المتعبة ..." . بعد ذلك يصف الأديب واحداً من الملامح الهامة للمفكرين من أبناء وطنه - وهو ميزتهم في أنهم يتقبلون أي استنتاج فلسطي بشكل حياتي يعنيهم مباشرة ويمس تجربتهم ، ولا يتقبلونه بشكل مجرد : " هذا الالماني يحاول تصحيح عيوب شعبه ، بعد أن تأكد بالتأمل من مضار هذه العيوب ، والانسان الروسي سيظل ردحاً طويلاً من الزمن وهو يعاني من مرض هذه العيوب " .

كل هذا كان ينعكس على العلاقة بغوته ، الذي كان يقارن باستمرار بشيلر معشوق الشباب الروس في أربعينيات القرن الماضي . فقد لاحظ تورغينيف في شبابه : " أنه (شيلر) أسمى من غوته كأنسان ومواطن ، مع أنه أدنى منه كفنان وكشخصية بشكل عام ... " هذه المعارضة : إنسان - شخصية ، مواطن - فنان ، هي معارضة متميزة وذات أهمية بالغة . فمنها قد ينتج أن الشخصية ظاهرة ذاتية ، أنانية ، وفي أحسن الحالات ترقى إلى فنان كبير ، ولكن ليس إلى مواطن بوظائفه الإنسانية والاجتماعية " الموضوعية " . هذه الأفكار كانت ضمن ذلك الوصف الذي أعطاه تورغينيف لغوته في تقييمه لترجمة " فاوست " . إلا أن تناقضاً يبرز في هذا الوصف بشكل صريح : غوته شاعر شعبي و " أولبي " رصين ، أناني وذاتي ، في حين أن شيلر مثالي مستشار ورومانسي - انساني وموضوعي .

الواقع أن عدم التجانس هذا كان يثير أحياناً حفيظة النقاد الروس الذين حاولوا التخفيف من حدة المعارضات المذكورة ، وها هو أ. إ. غيرتس يتذكر في "المواضي والأفكار" : " كانت النقاشات تدور حول أن غوته موضوعي ، غير أن موضوعيته ذاتية ، في حين أن شيلر شاعر ذاتي ، غير أن ذاتيته موضوعية وبالعكس ... ". هنا بُرِزَت بشكل معبر أيضاً استحالة فهم الشخصية "فهمما مجرداً صرفاً" - لا كمطلق ما ، يعني التفكير بالنسبة له الفعل ، إنما كانسان ذاتي محدد لم تصبح بعد فكرته الفنية ، وإن كانت عبقرية ، فعلاً موضوعياً مفيدة للجميع . وفي الوقت نفسه كان ما يدرو رصانة "أولمبية" لدى غوته الراسخ مرتبطة بالتصالح الفاعل مع الحياة في ميدان الفكر المجرد ، الذي لا يتطابق مع الممارسة الحياتية الحقيقة .

لقد كان معاصره تورغينيف ينظرون إلى خاصية الفكر الفلسفية الألماني هذه في حلته "الكلاسيكية" على أنه ميزة وطنية أصلية تعارض مع المفاهيم الروسية . كان نصير تورغينيف الشاب في الكثير من أفكاره وصديقه ف. غ. بيلينسكي ، الذي كان يرفع شعاراً قطعياً هو "الاجتماعية أو الموت" ، كان يؤكّد ((بالنسبة للألماني - أن يعرف وأن يعيش بما شيئاً مختلفان تماماً)) . وكان تورغينيف يردد له دائماً : ((الألماني ، بوجه العموم ، ليس مواطناً بقدر ما هو إنسان ، فمسائلة الإنسانية الصرف تسبق مسائله الاجتماعية)) . وما لا شك فيه أن تورغينيف كان أكثر قدرة من بيلينسكي على التمييز في الفلسفة الألمانية الكلاسيكية ، ييد أنه سرعان ما عاد إلى التخلّي عن التبسيطية البخافة والتجريدة التي تناقض انتطباعاته الحسية والحياتية عن الطبيعة والحياة . في رسالة الماجستير التي كتبها الأديب والتي انتقد فيها الهيغليمة المبكرة ومبدأ الوهية الكون برز اتجاهان هامان عكساً للتناقض منذ البداية في فهمه للعالم ، هذا التناقض الذي حدد وإلى درجة كبيرة ،

مبيناً ذلك العجز اللاحق عن تحقيق تصور متكامل ومتاغم للعالم . فعند دراسته لهيغل كان تورغينيف يرفض داخلياً فهم أية ظاهرة أو مادة منفردة كفكرة عالمية ، أو على أنها الروح العامة الموجودة في هذه الظاهرة أو المادة ، لا كما هي الظاهرة أو المادة . إن أفكار وتأملات تورغينيف كانت تتمرّكز دائمًا في الوعي الفردي الذي يجهد عيشاً في حل مسائل الأسباب الرفيعة ومغزى الحياة ، وهو طبعاً لا يجد جواباً لها ، لذلك يترکز هذا الوعي على مظاهر الحياة المعاشرة الملموسة ، وعند ذلك يبرز الاحتجاج ضد فهم العالم حسب مبدأ الوهية الكون الذي يجمع في وحدة متكاملة كل شيء : الطبيعة والله والإنسان . لم يتقبل عقل تورغينيف الشاب مقوله " كل شيء - الله " لأنه لم يكن مؤهلاً لأن يتقبل الورقة التي يكتب عليها والريشة التي يمسكها بيده على أنها الله . ويرى تورغينيف أن من هذا يتجزء : إما أن يكون الله خارج الطبيعة وبالتالي خارج الإنسان ، وبالتالي ليست هناك كلية وليس هناك الوهية للكون ، أو أن الله مادي وهذا ما قد يعني في نهاية المطاف " تأليه الشخصية " .

من الواضح أن وعي تورغينيف الإبداعي كل زماناً طويلاً " يوازن " بين هذه المقولات المتطرفة ساعياً إلى الوحدة المتكاملة والمتاغمة في فهم العالم ، ومهما كان في ذلك من مفارقة ، فإن وعي تورغينيف الإبداعي كان يسعى جاهداً ، بشكل لا إرادي ، في الإتجاه الذي رسمه ، مع ذلك ، هيغل الذي كان يرى أن " الروح الذاتية في سعيها إلى التطور الذاتي يجب أن تصيل إلى الموضوعية " - وإنما تكون مجرد " بعوضة الذاتية " ، ليس إلا .

بيد أن " الروحية الموضوعية " - حسب رأي هيغل - لا تنحدر إلى مستوى الجزئية السريعة التقلب التي تمتاز بها الذاتية "

وانطلاقاً من التأكيد الأخير يمكن افتراض أن مسار تفكير تورغينيف الشاب كان تعبيراً عن الذاتية المفرقة .

فتورغينيف عندما يرفض أن يفهم كيف يمكن أن يخرج من المطلق ، أي مطلق ، موضوع ذات لم يتقبل طريق إدراك الحقيقة على أنه الطريق إلى "المصالحة" مع العالم وفي العالم (أي طريق مذهب الوهية الكون) لأن هذا الطريق كان يدو للأديب "أنانيا" جداً و"ذاتياً" جداً .

ترون أن مفاهيم الذاتي والموضوعي مختلفة من غوته إلى تورغينيف . ففهم غوته للعالم يلتقي في الكثير مع أفكار هيغل ومذهب الوهية الكون ، على الرغم من أن التعبير عن هذا الفهم تعبير متميز اصطلاحاً بتميز الشاعر الكبير . غير أن تورغينيف لم يستطع تقبل العالم انطلاقاً من مثل تلك المقدمات ، وأسباب ذلك كانت كثيرة وذات طابع إجتماعي وقومي ونفسي وشخصي .

قد يدو أن بالإمكان إختتام مناقشة الموضوع المعلن بهذا القرار البسيط ، غير أن الظرف الذي أصبح الآن بالذات واضحاً جداً يحول دون ذلك : إن حل "لغز" غوته ورفع "لعته" كان يعني بالنسبة لتورغينيف السير على طريق المصالحة الفلسفية والإنسانية مع نفسه ومع عالم بأكمله ، وقد حاول طوال حياته الإبداعية تحقيق ذلك . وشخصية غوته التي اقتنى ، بعظمتها الهدامة المؤكدة للحياة ، مع الطبيعة ومع قوتها الإبداعية تساعدنا على فهم أفضل لمغزى وتوجه جهود "الغوتوي الملعون" الروحية .

المعروف أن غوته قد أعلن عن ولائه للطبيعة ، بل تشبه بها ، وهنا أذكر بعض الأبيات المميزة من قصيدة "الطبيعة" . "لقد أدخلتني العالم ، وهي التي تخربني منه . فأنا ملك يديها ، فلتتصرف بي . إنها لا تبغض مخلوقاتها ... إنها طيبة . وأنا أسبح مجدها في كل ما تفعل"

هذا ما أعلنه غوته ليس بسبب خضوعه لسلطة الطبيعة ، بقدر ما هو بسبب مشاطرتها عظمتها عن وعي واعتراض . لقد أكمل غوته - المحرب الطبيعي مدحه الشعري للطبيعة بوصيته العملية للإنسان الذي عليه أن " يظهر التجربة حتى درجة الوضوح ، كما هي الطبيعة ، حتى درجة المعاناة ، لأنها هو من مخلوقات الطبيعة ككل ما يراه مادة للتجربة ، ولكنه أسمى مخلوقاتها ، وهذا يعني أنه في أفكاره ومشاعره وقلقه ينطلق من الطبيعة ، مفظور عليها ، لذلك فهو مدين لها بهذه الأفكار والمشاعر ، فهي عندما وهبته المقدرة على الشعور والتفكير ، إنما أوصلت نفسها فيه إلى نقطة تطور أسمى ... وهي لم تفعل هذا من أجل أن ينسى الإنسان الفخور بالحصول على هذه المبة أصله ويتخلص عنها ، بل من أجل أن تتحقق في الإنسان *وعيها الذاتي*" . من المثير أننا عندما نتطرق لتورغينيف نجد عنده أيضا نشيد الطبيعة الذي يتقاطع في الكثير من النقاط مع نشيد غوته : فالإنسان " مرتبط بها بآلاف الخيوط التي لا تقطع : إنه ابنها " . في سياق هذا الطرح الذي أورده تورغينيف في تعليقه على " مذكرات صياد بالبنديقة " لأكساكوف يستشهد بغوته معتبراً على فهم الطبيعة وكأنها " منصة " للإنسان ، ويشير إلى تساوي كل مخلوقات الطبيعة بالقيمة والحقوق - من الذباب والبعوضة حتى الإنسان . ولكن إذا كانت كلية وانسجام الطبيعة عند غوته لا يخرقها هذا ، فإن ما يقلق تورغينيف هو كون " سعيها موجه في الوقت نفسه إلى أن توجد كل نقطة وكل وحدة مستقلة فيها من أجل ذاتها حسرا ، وأن تعتبر ذاتها مركز الكون ، وتستخدم كل ما حولها لمصلحتها " . ليس صعباً أن نلاحظ في هذا المقطع أن المقصود أساساً ، بالرغم من إرادتنا ، هو الإنسان وليس الذباب غير المؤهلة ، وإن كانت قادرة على " الوجود من أجل ذاتها حسراً " وعلى " استخدام كل ما حولها لمصلحتها " ، لأن " تعتبر نفسها مركز الكون " . ومن المثير أن غوته الذي خضع للطبيعة يضع الإنسان جانباً باعتباره مظهر الطبيعة السامي ، بينما يؤكّد تورغينيف على مساواته بالذباب . في هذا العمل

المبكر يظهر واضحاً الشعور بتفاهة الإنسان وبوحدته في العالم ، ووحدته المواتمة لفلسفة باسكال^(٣) . "كيف يخرج من هذا الانعزال والتفتت الذي يعيش فيه كل شيء ، على ما يledo ، من أجل ذاته ، كيف يخرج هذا التناجم العام اللانهائي الذي كل ما يوجد فيه - على العكس - إنما يوجد من أجل الآخر ، وبالآخر يتحقق الحل والمصالحة ، وكل أنواع الحياة تصب في حياة عالمية واحدة - إنها واحد من الألغاز " المكشوفة " التي نراها جميعاً ولا نراها .

وهكذا لم تنضج المسألة في وعي تورغينيف فحسب ، بل صيغت بدقة وطرحت أيضاً .

في مؤلفات لاحقة مثل " رحلة إلى بوليسية " مثلاً يلغ الشعور بوحدة الإنسان وقدره ذروره : " صعب على الإنسان ، مخلوق اليوم الوحيد ، الذي ولد بالأمس واليوم محكوم عليه بالموت ، صعب عليه إحتمال نظرية أيسيدا * الخالدة الباردة المسوددة نحو بتركيز وبلا اكتئاث ...

وهو يشعر أن آخر أخوتة قد يختفي عن وجه البساطة دون أن تهتز إبرة واحدة على هذه الأغصان . إنه يحس بوحدته وضعفه ووجوده العرضي ... ". هذا تعبير آخر لتورغينيف عن الخضوع للطبيعة الذي لا نستطيع إلا أن نلاحظ فيه التمرد الخفي ، وعلى كل حال فإن مثل هذا التشاور ما هو إلا نتيجة لعدم خضوع الروح ولتمرد الوعي الفردي .

* أيسيدا - في الأسطورة المصرية القديمة = إلهة الحياة والصحة وراعية الإخصاب والأمومة - المترجم .

يعلن تورغينيف في إحدى رسائله المبكرة التمرد وهو يشعر بتدفق القوى الروحية : " أنا أفضل بروميثيوس ، وأفضل الشيطان نموذج الإستياء والفردية . فمهما كنت صغيرا ، أنا سيد نفسي . أنا أريد الحقيقة لا الخلاص ، إذ أنني أفترضه في عقلي وليس في هناءة العيش " . إن تفضيل عنفوان الشيطان (عنفوان ميفيسستوفل)

يلعب بالنسبة لتورغينيف دوراً قدرياً - فهو يشعر وحيدا ، مسلوخاً من قبل الطبيعة ، وضعيفا ، عادة ، في مواجهتها ، في حين أن ميفيسستوفل - حسب كلمات الكاتب هو " شيطان كل إنسان الذي ولد فيه الإرتکاس ، وهو غير مخيف أبداً لفاوست ، وفي الواقع - غير مخيف لمبدع فاوست . " كل التناقضات متهاونة في نفس غوته الهدئة والقادرة على أن تدخل إلى ذاتها ميفيسستوفل دون أن تخرب ، بل دون أن تعاني " هكذا كتب الناقد الشاب عن " فاوست " . وفعلا ، فقد حذر غوته بعد أن أعلن - مثل هيغل - " التطابق بين الذات والطبيعة ، من أن الفصل يبدأ من الإرتکاس: " كل التعريفات من مثل " الخارجي " و " الداخلي " ، " الذات " و " الموضوع " ، " الجوهر " و " الظاهر " هي مجرد تعريفات فكرية ، وهي لا يجب أن تسبق التجربة ، بل أن تفسرها "

هنا ليس لنا إلا أن نلاحظ أبطال تورغينيف نفسه ، الجذابين والذين يكادون يكونون ، في الوقت نفسه ، عصيين على الفهم بالنسبة له ، وتسبق " تجربتهم " تفسيراتهم " . لقد بدأ الأديب يفكر بمثل هذا النمط " الطبيعي " للإنسان في وقت مبكر جداً ، ولكنه لم يعمم أفكاره إلا في سنة ١٨٥٩ ، في دراسته الشهيرة " هاملت ودون كيختوت " . فعندما بدأ تورغينيف التأمل في نموذجين متناقضين للنفس الإنسانية ، عاد من جديد إلى تفسير الموضوعي والذاتي . "... بالنسبة للناس أجمعين ... يكمن أساس وهدف وجودهم إما خارجهم وإما فيهم ذاتهم " - هذا ما كتبه تورغينيف ليضيف في معرض وصفه لدون

كيخوت : "... هو يعرف القليل ، ولا يحتاج لأن يعرف الكثير ... هو يعرف ... لماذا يعيش على الأرض ، وهذه هي أهم المعارف " . وما لاشك فيه أن هامت يتفق أكثر مع إحساس تورغينيف بالعالم ، ومن الطريق أن هامت بالنسبة للكاتب " هو ميفيستوفل ذاته (٤) ، لكنه ميفيستوفل المحصر في حلقة حية من الطبيعة البشرية ... في تحسيد حي " للجادبية المركزية " لقوى الطبيعة ، في حين أن دون كيخوت يجسد القوة " النابذة " .

التعامل مع القوة " النابذة " بتجاه الطبيعة هو ما أثار إهتمام تورغينيف ، وهو ما لم يستطعه طريق الدونكيخوتات طريق طبيعي إيجابي ، غير أن هناك طريقاً سلبياً يعبر عنه بالخضوع المادى للطبيعة ، هو أشبه بالذوبان فيها . ما يستحق التوقف عنده هو الأبطال المأخوذين من الشعب ، وبوجه خاص لوكيريا من قصة " الجثة الحية " . لقد عرف المؤلف مندهشاً كيف ظلت هذه الفلاحة الشابة التي كانت في السابق حسناً جريئة حبة للحياة ، كيف ظلت تعاني سكرات الموت سنيناً طويلة معذبة باستكانة ودون أن تشكو أو تلعن أحداً . في كلمات هذه المرأة التي تحولت إلى " جثة حية " يلمس سعيها للإنفصال عن البشر والإندماج في عالم الطبيعة . " أما أنا ، فالحمد لله ، أرى بشكل جيد وأسمع كل شيء ، كل شيء . حتى الخلد وهو يحفر تحت الأرض أسعده ، وأستطيع أن أشم أية رائحة مهما كانت خفيفة . لا ضرورة لإعلامي بأن الحنطة أزهرت في الحقول أو أن الزيزفون أزهر في الحديقة . أنا أشم قبل كل الناس ... أستلقي هنا وحيدة ، أستلقي ولا أفكر . أحس بأنني حية وأنفاس . إذن أنا هنا . أنظر وأستمع ، عندما يئز النحل ويدوي في خلاياه وعندما يحط الحمام على السطح ويهدل ، وعندما تدخل الدجاجة المفرحة مع صicasانها لتقر الفرات ، وعندما يطير عصفور الدوري أو فراشة ما - عند كل ذلك أكون سعيدة جداً .

في العام قبل الماضي بنت السنونو لنفسها عشاً هناك في الزاوية وفقيست فراغاً . كم كان ذلك مسلياً ... ومرة دخل إلى هنا أرنب . فعلاً ... وجلس قريباً مني ، وظل هنا طويلاً يشتم بأنفه وشارباه يرتجفان - ضابط حقيقي . ثم راح ينظر إلى حيث أدرك أنني لست خطرة عليه " . لقد تحولت الطبيعة بالنسبة لوكيريا إلى منفذ حقيقي ، فهي تمنحها القوة و " المظلة " الطيبة التي " تأتي وكأنها غيمة تسكب ، فتشيع طراوة وهناء ، ودون أن تدركَ ما الذي حدث ! ولكنني أفكر : لو كان حولي ناس ، لما كان أي شيء من هذا ، ولما شعرت بشيء ، إلا بيوسي " .

التقط النقد هذا الصوت المتميز في قصة تورغينيف فوضعه في خدمة " المفارقة الحادة مع تلك النماذج الكثيرة للإحتجاج والرفض ، التي خلقها أدبنا بكثرة فائقة خلال ربع قرن " . في نموذج لوكيريا يندو وكأن الطبيعة وتوازنها المستقر أصبحت شخصية - هذا مالاحظه النقد التأثر . ففي الجسد المريض الختضر يعيش " ذلك الشعور المعافي " بالطبيعة ، الذي تمتاز به - حسب تعبير غوته - الموضوعية السامية ، على عكس ارتكاس العقل المريض المنشغل " بعلكة اللغو الذاتي " .

في قصة " الموت " يتناول تورغينيف بالتأمل كذلك البساطة والخضوع العصيين على الإدراك ، اللذين يموت في ظلهم الناس الروس البسطاء . طبعاً لم يبرز فيها تشبههم " الوثن " بالطبيعة فحسب ، بل برز كذلك خضوعهم لله بصورته المسيحية الأرثوذك司ية .^(٥)

لم تكن مسألة الإله مسألة بسيطة بالنسبة لتورغينيف ، بل كانت تشغله كثيراً . في شبابه المبكر حاول من خلال تأمله بأسس الفلسفة الألمانية التقرّب ما بين المعرفة والإيمان ، ما بين الفلسفة والدين ، وبعد ذلك ، وتمشياً مع أحد أحكماته " المتطرفة " بشأن خلق الله للإنسان ، استهواه أفكار فيرباخ ، الذي عارض ما بين الفلسفة والدين ، ورأى

نموذج الإله في الجوهر "المغرب" للإنسان ذاته . وقد كتب تورغينيف في عام ١٨٤٧ ياعجاح إلى ب . فياردو : "فيرساخ هو الإنسان الوحيد ، هو الصورة الوحيدة والموهبة الوحيدة" . وقد وجدت مسألة الله البارزة في مركز أطروحة الماجستير التي كتبها تورغينيف ، وجدت نفسها ، وبشكل حتمي محصورة بين فكي كماثلة الوعي "الشيطاني" المنشطر . مبدأ الوهية الكون الذي يدفع عنه فكر تورغينيف ويجذبه إليه في الوقت ذاته ، لم يكن ، عموماً قادراً على الالتقاء بثوابت الكنيسة المسيحية . إلا أن "التوتر الهائل لأفكار الذات هو ما أدهشه في الدين ، أما ما دفعه بعيداً فهو الطابع الأفلاطوني لأفكار الذات هذا ، وكذلك الفراغ المادي واللأنسانية" . هذا ما أشار إليه تماماً . هير شينزون .

أولم يتباً هيغل بمثل هذا الجذب والدفع ؟ لقد كتب هذا الفيلسوف : "وحدة الكون مؤكدة بالنسبة للذات التي تشعر بوجودها في هذه الوحدة مع الله ، وتشعر بالله كوجود في وعيها الذاتي ، الذي تطورت ضمه كذلك في العالم المسيحي" . إلا تكمن هنا جذور التصوف في قصص تورغينيف "اللغزية" ، أولاً يكمن هنا كذلك حل لغز وعي المؤلف الساعي إلى التغلب على الإنفصال ما بين روح التمرد المسيحية للارتکاس لدى هاملت - ميفيسنوف والسعى الهدف الطبيعي لدى دون كيخوت ؟.

المعروف أن غوته ساوي ما بين الله والطبيعة . "... أنا أفضل الصمت عندما يدور الحديث عن المخلوق الإلهي ، الذي لا أدركه إلا في المزاد الملموسة وب بواسطتها ..." . هكذا اعترف لصديقه المزن . وبهذا الشكل قد تكون مسألة الله في فهمه للمسيحية هي التي ارتكبت ، بالنسبة لتورغينيف ، على "لعنة غوته" . لقد أهاجمت الطبيعة - الله ورصاناتها الفكر الارتکاسي وايقظت رغبة ميفيسنوف بـ "الكمال" . ليس هناك أي تأويل آخر ، ممكن لقصة تورغينيف "فاوست".

هذا العمل الأدبي متعدد المعاني وقابل لمختلف أنواع التأويل . ونحن سنختار أكثرها أهمية من وجهة نظرنا . موضوع "الكمال" لدى البطلة يمكن تفسيره على المستوى الروحي ، إضافة إلى أن ظهور "فاوست" غوره في القصة يكاد يكون مجرد مصادفة ، إذ كان المؤلف يحتاج فقط إلى رمز للفن . عبرت القصة عن الشك في رسوخ الوجود العقلاني الذي يقوضه الوجود العقلاني غير العقلاني (الفن والرغبة الجامحة) ، بيد أن اللاعقلانية لا تضمن كذلك التناغم والسعادة .

إن تقصياتنا السابقة تمنحنا الحق بتابعة هذه المحاكمة باتجاه فلسفى نفسانى . فالبطلة الرئيسية (شاء ذلك المؤلف أم لم يشاً) تفترف بشكل دائم ببداية طبيعية رصينة : البطلة امرأة إيطالية المنشأ - هي تحسيد لقوة الحياة المترفة الوحشية التي تكاد تكون حيوانية . "... يالوجه الإيطالية من وجه . شهوانى سافر ، كالوردة المفتحة ، ذو عينين كبيرتين رطبين جاحظتين ، وشفتين حمراوين باسمتين برضى . من خراها الدقيقان الحساسان يدوان وكأنهما يرتجفان ويتوسعان كما بعيد التقبيل ، من خديها السمراءين كان يفوح عبر الدفء والعافية وترف الشباب وقوة الأنوثة ... هذا الجبين لم يفكر قط ، الحمد لله ! ". غير أن هذه البداية الطبيعية في البطلة الرئيسية اتخذت شيئاً من الطابع المصطنع المرتبط بكون أمها التي كان يخيفها موت أمها التي كانت تقتلها شهواتها ، قدمت لابتتها تربية عقلانية صارمة اعتماداً على الوجود البيولوجي العقلاني : مساندة الحياة ، انحصار الأطفال وتدليل الذرية ، فتمسك فيرا - بشكل مدهش - بنمط الحياة هذا بهدوء وتوازن . " كان يبدو أنه لم تكن تهتم بشيء ولم يكن يقلقها شيء . كانت تجذب ببساطة وذكاء وتصغي بانتباه . كانت تعابير وجهها صادقة كتعابير وجه طفل ، لكنها باردة وذات نمط واحد ، مع أنها ليست تعابير تأملية " . كانت البطلة دون شك تفتقر إفتقاراً كلياً لذلك الإرتكاس الذي يلتهم النفس ويتعدب فيه البطل ، الذي يدعوه ميفيستوفل أحياناً " لمساعدته " . فيرا هذه " كان يخيفها ميفيستوفل لا

كشيطان ، بل " كشيء يمكن أن توجد في كل إنسان " . لقد كتب المؤلف : " كنت بدأت أشرح لها أن هذا " الشيء " نسميه نحن " الإرتكاس " ، لكنها لم تفهم كلمة ارتكاس بالفهم الألماني " . وهكذا أوقف الإرتكاس في وعي البطلة بالفن والحب . فيرا " الطبيعية " تموت بسبب محاولة " الكمال " الروحي . هذا الكمال أثبتت أنه مستحيل ، فالجوهر الطبيعي للإنسان إما أن يوجد في شكله الأولى أو يموت . وقبيل موتها تكتب فيرا " بصوت رهيب " سطوراً من " فاوست " غوته : " ماذا يريد هذا ... في المكان المقدس..." .

يندمج عمل غوته عضويًا مع نسيج قصة تورغينيف ، إذ تسبقها كلمات غوته : " عليك أن تتحمد ، أن تحمد " ، ومع ذلك فإن عمل غوته ، كما سبق وقلنا ، عرضي هنا لدرجة كبيرة : أحل . إنه رمز الفن عموماً ، ولكن هل هو رمز كل فن ؟ إذا كان المقصود الإرتكاس وتفرد الوعي الفردي ، فإن هذا ، غالباً دون شك ، هو الفن الرومانسي .

من المميز أن بطل " فاوست " تورغينيف تأمله باختيار شيء للقراءة من أجل فيرا يعترف " ... لقد غامرت حين ذكرت لها " فاوست " بالذات . فمن أجل المرة الأولى كان شيلر أنساب بكثير ، بما أن الأمر اتجه نحو الألمان " .

يبدو محقاً الرأي القائل أن الكلمات التقديمية المأخوذة من غوته هي أقرب إلى التفسير في مؤلف تورغينيف بالمعنى الشيليري . وفعلاً ، إذا كان على بطل غوته أن " يحمد " وأن يراهن بحياته من أجل الحصول على إمكانية مشاهدة كل شيء في الدنيا ومن أجل العيش حياة مليئة إلى أقصى الدرجات ، فإن بطل غوته يجد وكأنه يخاف من الحياة ويهرب منه إلى الإرتكاس وينتسب خلف فكرة " الواجب " . بيلينسكي اعترف أنه كان " يكره " ذات يوم شيلر " بسبب آرائه

الأخلاقية الذاتية" ويسبب فكرة الواجب الرهيبة ويسبب البطولة المجردة وال الحرب الروحية الرائعة ضد الواقع". لكن فكرة تورغينيف عن الواجب كانت تختلف بعض الشيء عن فكرة شيلر ، التي لم تكن ، مع ذلك ، على درجة كبيرة في الزهد في سعيها نحو المثل الأعلى ، غير أنها شدّت الأديب الروسي بامكانية التغلب على الفردية حسبما رأى هو هذه الإمكانية . وإذا كان الزخم الرومانسي في "فاوست" غوته مرتبطا باضطراب وعربدة القوى الإبداعية والحياتية ، ومشاعر الإتحاد الحماسي مع الحياة العالمية ، فإن رومانسية شيلر كانت تستند ، كمعتقده الفلسفـي ، إلى ترد الشخصية وإلى إخضـاع هذا التمرد بـفكرة الواجب من أجل المثل الروحي الأعلى . من الواقعـج أنه في "فاوست" تورغينيف ، حسب تعبير غيرتسن ، تصطدم "ذاتية شيلر الموضوعية" من جديد " بموضوعية غوته الذاتية" . إن تحرك الفكر الإبداعـي من شيلر إلى غوته كان يرتبط وإلى درجة كبيرة ، بالنسبة للأديب الروسي ، بـمحاـولة الإتحـاد بين الشعور والعـقل وبـمحاـولة تجاوزـ الرومانـسـية كـ ظـاهـرة لها عـلـاقـة بالـسن" . أـعـرب تورغـينـيف عن ذلك في رسـالـة إلى درـوجـينـين بـتـارـيخ ٣٠ تـشـرينـ الثـانـي حـسـبـ التـقوـيمـ الجـديـدـ لـعـام ١٧٥٦ـ . وـقـدـ أـشارـ الأـديـبـ وـهـوـ يـتـحدـثـ عنـ شـيلـرـ : "... كلـ هـذـاـ التـوـجـهـ بـالـنـسـبـةـ لـكـمـ هـوـ ضـلـالـ يـجـبـ اـجـتـاثـهـ ،ـ وـبـالـنـسـبـةـ لـيـ هـوـ حـقـيقـةـ غـيرـ كـامـلـةـ ،ـ يـمـكـنـ أـنـ تـجـدـ دـائـمـاـ (ـوـيـجـبـ أـنـ تـجـدـ)ـ أـتـيـاعـاـ هـاـ فـيـ ذـلـكـ العـمـرـ مـنـ الـحـيـاةـ الـبـشـرـيـةـ ،ـ حـيـثـ لـمـ يـتـمـ التـوـصـلـ بـعـدـ إـلـىـ الـحـقـيقـةـ الـكـامـلـةـ" .ـ كـانـ تـورـغـينـيفـ أـثـاءـ سـعـيـهـ إـلـىـ "ـمـوـضـوعـيـةـ"ـ غـوـتهـ ،ـ إـلـىـ الطـبـيـعـةـ مـحـقاـ فيـ أـنـ يـسـعـيـهـ طـرـيـقـةـ إـبـدـاعـيـةـ جـديـدـةـ يـسـتـنـدـ إـلـيـهـاـ فـيـ هـذـاـ السـعـيـ ،ـ وـكـانـ يـمـتـازـ إـلـىـ "ـطـرـيـقـةـ جـديـدـةـ"ـ ،ـ إـذـ أـنـ فـنـ الـوعـيـ الـفـرـديـ الـمـسـبـبـ لـلـإـرـتكـاسـ ،ـ الـفـنـ الـروـمـانـسـيـ ،ـ قـدـ أـثـبـتـ أـنـ مـعـادـ للـطـبـيـعـةـ .ـ كـانـ فـنـ الـفـنـ يـحـزـنـ تـورـغـينـيفـ الـروـمـانـسـيـ بـقـدـرـ ماـ يـحـزـنـهـ فـنـ الـحـيـاةـ الـإـنـسـانـيـةـ .ـ يـشـيرـ تـورـغـينـيفـ بـأـلمـ مـنـ خـلـالـ إـعـتـراـفـهـ بـأـنـ خـلـقـ الـفـنـ يـكـونـ أـحـيـاناـ"ـ أـقـوىـ مـنـ الطـبـيـعـةـ نـفـسـهـاـ"ـ فـيـ درـاستـهـ "ـكـفـيـ"ـ .ـ قـائـلاـ :

"إنها غاشمة ومذعنة أبداً للقوانين ، إنها الطبيعة ، لا تعرف الفن ، كما أنها لا تعرف الحركة ، كما لا تعرف الخير . فهي المتحركة منذ الأزل والزائلة منذ الأزل ، لا تحتمل أي شيء خالد ولا أي شيء ثابت ... الإنسان طفلها ، لكن الإنساني - المصطفع - عدوها ، وذلك لأن الإنسانية تسعى لأن تكون ثابتة وخالدة " . هنا نلاحظ التشابهات مع المضمون الداخلي لـ "فأوست" تورغينيف . فالمؤلف يعود من جديد إلى المسألة "اللعنة" ."

من المثير أن آراء غوته حول العلاقة بين الفن والطبيعة قد تعرضت للتطور ، لكن هذا التطور لم يكن تطوراً مَرَضِياً . غوته ، مثل شيلينغ والرومانسيين ، كان يعترف بمحضية الفن ، إلا أنه كان يرى أن من الضروري للفنان أن يجتاز الطريق من الفن الإنفعالي الصرف الذي يعكس "موضوعية الأحساس السليمة" إلى التوحيد العضوي للبدایات المادية والروحية ، متخطياً مرحلة التغريب الرومانتي للشخصية ومرحلة الإدراك الفلسفی المغيب للطبيعة . في مرحلة الإهتمام بفكرة الشخصية الحرة قاوم غوته نظرية الرومانسية التي كانت تعبر عن التناقض مع العالم وعن نشوة الرغبات الروحية وعن تقطيع الوعي . وقد أعلن غوته : "الكلاسيكية - سليمة ، الرومانسية - مريضة" . بيد أنه يلاحظ في أقوال غوته عن الفن أحکام غير متوقعة وقريبة من أحکام تورغينيف . غوته يقول : "نحن نرى في الطبيعة القوة التي تكبح القوى الأخرى ."

ليس هناك ما هو دائم ، وكل شيء زائل . آلاف الروابط تداس ، وتولد آلاف غيرها في كل لحظة . هذه القوة عظيمة ومتعددة المعانى ، إنها لا نهاية الروعة والتشويه . قوة الخير والشر : الجميع أمامها متساوون في الحقوق . أما الفن فهو نقىضها المباشر . إنه يبرز من جهود الفرد المقاوم لقوة الكلي المدمرة " . لكن هذا القول هو لغوطه الذي

تجاذز مثل هذا المزاج فيما بعد بشكل سلس وغير مرضي ، وعاد ليقوم التناجم مع الطبيعة ، وعند ذلك أعلن غوته : " في نهاية المطاف صرت أنظر إلى موهبتي الشعرية الفطرية كنظرتني إلى الطبيعة " .

ظل أدينا الروسي زمناً طويلاً " مشجعاً " للرومانسية ، وفي الوقت نفسه لم يظل " يقاوم قوة الكلي المدمرة " ، الكلي المتجسد بالطبيعة ، فحسب ، بل ، على العكس ، ظل يسعى إلى التناجم معه . من الواضح أن تورغينيف أحس ، نظراً لهذه التناقضات ، باهتمام خاص بالفن القديم ، وهذا ما أبرز عنده من جديدة " مناصرته لغوفه " .

كان احترام الفن القديم بالنسبة لغوفه - التنويري احتراماً تقليدياً . فمن المعروف أن وينكلمان وليسينغ كانوا يقونانه تقوياً عالياً ، بينما أكد هيردر على الرابطة المستقلة بين الثقافة القديمة والثقافة الشعبية ، بل وعلى وحدتها العميقه مع الطبيعة ، وهذا ما أدى حسب رأيه ، تلك الدرجة العالية من طبيعية الأعمال الفنية القديمة . كل هذا كان فائق الجاذبية بالنسبة لغوفه المعجب ليس فقط بعظمة الجمال القديم ، بل ، وبشكل رئيسي ، بتكميل الفهم القديم للعالم ووحدته . وقد قال في بحثه " الشاعرية والحقيقة " : " المدارس القديمة وال فلاسفة القدماء فتنوني أكثر من غيرهم ، لأن الشعر والفلسفة والدين عندهم كانوا مندجين في شيء واحد " . كان المهم بالنسبة لغوفه أن " ذاتية الفكرة ، مثلاً ، بمفهومنا نحن كانت - بالنسبة للاغريقي - سخافة تامة " .

نعود إلى تورغينيف الساعي إلى التغلب على الفردية وعلى ذاتية الوعي الرومانسي . في رسالة متأخرة إلى ل . فريد ليندر سنة 1869 يناقش الأديب الروسي موهبة دورسته معترفاً بأنها موهبة كبيرة ، لكنها " لم تتوصل إلى اتزان الموهبة الداخلي " ، ويقدم تقوياً ل موقفه الأدبي الذي يتمناه ويمارسه جزئياً : " أنا طبعاً ، مادي وابن زمانى ، لكنني أحب ، أكثر ما أحب ، وأحترم القديم والشكل القديم للأعمال الفنية " .

ما لاشك فيه ان موضوع القديم يلامس في وعي تورغينيف موضوع الطبيعة . ومن المثير جداً أننا نلاحظ أيضاً في قصة "السكون" - ١٨٥٤ - موضوع "الكمال الروحي" الشبيه بذلك الموضوع المطروح في قصة "فاوست" : البطلة الرائعة تموت بسبب تعاملها مع الشعر والحب . إلا أن هناك اختلافات واضحة جديدة في "السكون" عندما عمل تورغينيف في رسم شخصية ماريا إيفانوفنا "أبعد عدة احتمالات وصيغ ، إلى أن اختار التعريفات

الضرورية التي تحدد الثبات الطبيعي العفوي الصارم لنفسها المتجاوزة تقريراً مع "الفظاظة" و "البلاده" . إلى جانب ذلك يوجد في هذا العمل تركيز على جمال البطلة القديم المتميز ، إذ تشبهه بتسيريرا ويونوفا ، بل تشبهه بـ "كيريرا الميلوسية" لتصبح ، بمعنى ما ، بالنسبة للمؤلف ، رمزاً للجمال المهيء الرصين "ال الطبيعي" من الطراز القديم . وبما أن هذا الجمال القديم "مرتبك" نفسياً وروحيًا بتأثير الفن (مرتبك بشعر بوشكين ، وعلى وجه الخصوص بقصيدته "انتشار") لا يصمد أمام قلق التأملات والانفعالات الشديدة التي تسببها هزات الحب ، فيقتل نفسه . وكما يجب على فرا الطبيعة ، كذلك يجب على الجمال القديم - وبامكانه - أن يكون رصيناً ، وإنما فسيمات . ماهو الإختلاف هنا عن صورة يلينا الرائعة الأكثر رمزية في "فاوست" غوته . "طبيعتها" تكمن في الحياة الفرحة ، لافي التضحى الرصين عنها . وبهذا المعنى تشبه بطلة غوته بحق الإلهة القديمة ، لاتماثلها المصنوع من المرمر ، كما هو الحال في بطلة تورغينيف .

هكذا يكتسب الإنجداب نحو الانسجام القديم لدى تورغينيف علائم التمرد الداخلي والمقاومة الأكيدة ، على كل حال .

هنا تبرز مقدمات هامة جداً لا ترتبط فقط بفهم تورغينيف الشخصي عن العالم ، بل ترتبط كذلك بمشاكل الحياة الروحية عموماً

في روسيا القرن التاسع عشر . وقد سمي شبينغлер مزاج العقول الروسية في تلك المرحلة " ترداً رؤيوياً على القديم " ، ترداً كان محكماً بتفوق " النزعة الإنسانية " المميزة لروسيا على إنسانية " عهد النهضة " في نمطها الأوروبي . وانطلاقاً من هذا كتب ن . بيرديايف " كان الروس دائماً يخلطون ما بين النزعة الإنسانية والإنسانية ، ولم يربطوهما بالقديم وبالعودة إلى الثقافة الأغريقية الرومانية بقدر ما كانوا يربطونهما - بدین البشرية في القرن التاسع عشر ، وبقدر ما كانوا يربطونهما بإيزازيم وبفيرباخ " .

مع أن تورغينيف عاش سنوات طويلة في أوروبا وتمكن من الثقافة الأوروبية ، وكان يعتبر ذو نزعة غربية " ، فقد احتفظ طبعاً ، في داخله بخواص الإنسان الروسي الفكرية والنفسية والروحية . لقد تحدثنا عن خصوصية الفهم الروسي للفلسفة الألمانية ، التي كانت تستقبل عادة في روسيا بشكل محسوس جداً ، وكانت تصب غالباً وبشكل عملي في مسألة الواقع الاجتماعي ، بل كانت تنتشر الدعاية لها على أنها مرشد عمل . أما فيما يخص الجانب الأخلاقي لأية مشكلة ، فإن هذا الجانب كان يُدفع . في روسيا تقليدياً ، إلى المقام الأول مخالفًا بذلك المنطق المتين للمحاكمات العقلية الغربية . لقد أحس تورغينيف في ذاته وفي أبناء وطنه الموصفات الروحية التي كانت في أحيان كثيرة تقيم جداراً صلباً من عدم الفهم بينه وبين أصدقائه الغربيين ، وعلى وجه الخصوص الفرنسيين . تقول أحدث ترجمة لحياة تورغينيف أن غونكور تقبل الكثير من أحكام " ذو النزعة الغربية " العصي على الإصلاح " مثل أحكامه " ذات النزعة السلافية " وذلك عندما وصف ، مثلاً ، الحوار المتميز بينه وبين تورغينيف في مذكراته : " نعم أنت من العرق اللاتيني ، وما زالت تعيش فيكم روح الرومان مع سجودهم أمام الحق المقدس ، وبكلمة واحدة أنتم أهل القانون ... أما نحن فلسنا كذلك ... كيف لي أن أفسر لكم هذا؟ ...

السرقة ، مثلاً ، ليست نادرة في روسيا ، ولكن إذا قام إنسان بعشرين عملية سرقة واعترف بها ، وثبت أن ما دفعه للسرقة هو الجوع والفاقة يُرَأَ ... أجل ، أتم أهل القانون والشرف ، ونحن ، على الرغم من الحكم الإستبدادي عندنا ، بشر ... كان يبحث عن الكلمة الضرورية المناسبة ، فأرشدته إليها قائلًا :

- أكثر إنسانية .

- بالضبط - أكد تورغينيف - نحن أقل ارتباطاً بالشكليات . نحن بشر أكثر إنسانية " .

إذا لم نأخذ هذا بعين الاعتبار لا نستطيع أن نفهم بشكل تام إهتمام تورغينيف المفكر والفنان بالمسائل الموجعة المحسوسة في الحياة الروسية وبيوس أبناء وطنه . كما أن " النفعية " الوعائية المعروفة في تفسير الأحكام الفلسفية والتقويم الأخلاقي التقليدي للظواهر الحياتية كان لها مكانهما أيضاً . بيد أنه من الخطأ بمكان الاعتقاد أن سعي تورغينيف الأديب إلى " طريقة جديدة " وتحركه من الرومانسية " الذاتية " إلى الواقعية " الموضوعية " كانا يعنيان الإبعاد عن المسائل الفلسفية . وبالعكس - فقد كان ذلك مستوى جديداً من الحسن الفلسفي بالعالم بربزت فيه وبشكل جديد جدلية الموضوعي والذاتي ، إذ أن الهروب إلى مملكة المشاكل الواقعية والحياة الأرضية منوط ، إلى درجة ما ، بإدراك الضالة والضعف في مواجهة الطبيعة الجباره . فقصي " رحلة إلى بوليسيه " ، العمل المشبع بمشاعر اليأس والتشاؤم يرى تورغينيف المخرج الوحيد للإنسان باعتباره " مخلوق اليوم الوحيد " في اللجوء " إلى اهتمامات وأعمال الحياة الصغيرة ، فالامر أسهل عليه في هذا العالم الذي صنعه بنفسه ، إذ هو هنا في بيته ، وعندة الجرأة هنا بأن يصدق أهميته وقوته " . لكن هذا المخرج أيضاً يدو وهماً . ولم

يستطيع تورغينيف ، من جديد ، استيعاب مساواة غوته بين الإنسان والطبيعة ، وبين الطبيعة والمجتمع (يعنى أن الأخير من صنع الناس) . إن إدراك الفردية - وفي حالتنا هذه - الفردية الإجتماعية - يتعارض مع متطلبات الخدمة الإجتماعية ، التي يفترض بالإنسان ، عادة ، أن يتخلص من رعاية لها عن السعادة الشخصية . هنا تعود تبرز على مستوى جديد مشكلة الدونكيخوتات والهملتات . الإحساس بالعالم لدى الأوائل يندمج مع الوعي الإجتماعي بشكل طبيعي ومنسجم ، ولذلك تبرز الطابع البطولية العفوية . هذه البطولة العفوية منوطة في روسيا بعامل نموذجي جداً بالنسبة لها ، ألا وهو الشعور العدائي ، تقريباً ، نحو ذنوب المثقفين بحق الشعب . إن الفكرة الإجتماعية الشاملة حول التعريض للشعب عن الأذية التي أصابته عن عمد أو دون عمد قد تجسست عضوياً في وعي الدونكيخوتات الروس . "الصوت المبحوح" الذي يتحدث مع الفتاة الروسية "في قصيدة" "العتبة" يطالها بضحية مُغفلة فتجيئه البطلة : "أنا لست بحاجة إلى الشكر ولا إلى الأسف ، ولست بحاجة إلى اسم" . هنا لا يجوز إلا أن نلاحظ التشابه مع السعي إلى الاندماج بوعي الطبيعة وبالطبيعة نفسها ، اللذين يدو وكأن الفكرة الإجتماعية والمجتمع الساعي إلى المثل الأعلى الأخلاقي يلعبان دورهما . وهكذا راحت أخلاقية تفسير "شيلر" الذاتية الرومانسية المثالية تعتبر على التربة الروسية ضرورة إجتماعية . فبطلة "العتبة" تتشبه بسلوكها "بالقديسة" .

ولكن هل تُنطلب الشخصية محافظة على ذاتها أم أن إحساسها بنفسها يذوب كلياً في الوعي الإجتماعي ؟

هنا لا توجد أية مواجهة بالنسبة للرؤى الروسية التقليدية ولرؤى "الجماعة" ذات المنشأ المسيحي . لقد أكد غيرتسن على تناقض الشخصية الروسية مع الإنفلاق الأناني وعلى إستحالة وجود هذه الشخصية خارج الجماعة . وقد أشار ك. أكساكوف إلى أن

الشخصية في المجتمع الروسي ليست مسحورة ، إنما هي محرومة من عربتها وأنانيتها واستثناءاتها ... والحرية فيها كما في مجموعة المغنين . من المثير أن نقارن هذا بحس غوته . بـ "القراة العجيبة مع بعض مظاهر الطبيعة والإنسجام الداخلي معها والمشاركة في كورس الكلي الشامل . أما بشأن الفهم الروسي للشخصية فإن نظرة غير تنسن ذو التزعة الغريبة إليها لم تكن تختلف ، كما رأينا ، كثيراً عن تقويم أكساكوف ذي التزعة السلافية .

هناك شيء واحد ثابت وهو أن الشخصية ترفض الحق بالفردية و Biol ارك الـ " أنا " الذاتية ، ولكن هنا يكمن ، بالنسبة لتورغينيف ، حجر العثرة . بعد مرور سنة على كتابة " العتبة " ، أي في عام ١٨٧٩ ، كتب قصيدة " الراهب " المشبعة بالشعور بال الحاجة إلى القضاء على " أناه " المقيدة التي كان يعتبرها تورغينيف الشاب " حالدة " و " غير قابلة للفناء " . في هذا العمل الأدبي الأخير يقدم الراهب " قديساً " يعيش على " حلاوة الصلاة " وحدها ، بحيث أن رجله " صارت أشبه بالأعمدة " لكثره وقوفه على أرض المعبد الباردة .

ويقول المؤلف : " لقد فهمته ، وربما حسنته ... لقد توصل إلى تدمير نفسه ، إلى تدمير " أنا " المقيدة فيه ، غير أن كوني لا أصلني لهذا ليس بسبب حبي لذاتي .

أناي ، قد تكون بالنسبة لي أثقل علي وأكره من أناه عليه .

لقد وجد ما يروح به عن نفسه ... أجل ، وأنا أجد ذلك ، وإن لم يكن هذا دائماً . هو لا يكذب وأنا أيضاً لا أكذب " .

هذه مشكلة " هاملتية " ، وإذا شئتم " فاوستيه " . فاوست غوته يجد مثله الاجتماعي الأعلى (بعد أن عزز شخصيته بالإغراءات الحياتية) في " العمل الجماعي " الممارس لخير الناس . معروف أن

تورغينيف رفض رفضاً حاداً النصف الثاني من تراجيديا غوته واعتبرها مصطنعة "وهزيلة". الواقع أن بعض العجائز - فيلمون وباركيدا - يموتون خلال ذلك النشاط "الجماعي" الخيري صدفة ، ولكن ليس هنا المهم . الأهم من هذا أن الأديب الروسي يحس بمحاجة ملحة إلى القضاء على المحتوى الفردي للشخصية ، إلى ذوبانها بالوعي الاجتماعي . الوعي يقاوم ذلك لكن " فكرة الواجب الرهيبة " التي يطرحها شيلر تهب للمساعدة .

لنلاحظ أن فكرة الواجب بحد ذاتها ترتفقى إلى مستوى القانون الأخلاقي الذي أكدته فلسفة كانت ، إلا أن الشرط الأول والأهم لتجسيد هذه الفكرة - عند كانت - هو فهم الإنسان كهدف لا كوسيلة . لقد راقت فلسفة كانت لغوطه الذي كان يرى أن كانت " غاص أعمق من المجتمع في الثقافة الألمانية " لدرجة أنه كان يصر على أن كانت هو الذي شق هذا الطريق .

لقد أصبح تحقيق المثل الأعلى الإجتماعي الأخلاقي ، في الوعي الروسي ، وفي الكثير من الأحيان هدفاً وفي هذه الحالة كانت الشخصية تحول إلى واسطة . كانت خدمة الفكر تبرز في المقدمة بينما الشخصية ، وخاصة بمفهومها الفردي ، تقف على طرف نقيض مع الاتجاه العام لعملية الحياة . لم يترك تورغينيف محاولة إلا وحاوّلها إن لم يكن من أجل المطابقة ، فمن أجل عقد صلح بين هاتين البدائيتين ، المسمياتين بمحازا البداية الهازلية (الفاوستية) والبداية الدونكيخوتية ، ولو بمعناها العملي الاجتماعي ، إن لم يكن بمعناها الفلسفى والطبيعي الشامل . في رسالته إلى إ . س . أكساكوف في تشرين الثاني ١٨٥٩ اعترف تورغينيف وهو يتحدث عن فكرة رواية " العشية " : " في أساس قصتي توجد فكرة الحاجة إلى الطياع البطولية الوعائية " إلا أن حلم المؤلف هذا بدا وكأن أبطاله " يحطمونه " بشكل عشوائي . فانسarov ويلينا يحسان دائماً " بذنبهما " في السعادة الشخصية التي

أصاباها ، بينما تبدو هذه السعادة قصيرة . ليزا كالبيتينا من " عش النبلاء " تلتجيء الى الدير لكي تُكفر عن خطاياها غير الملحوظة ويعرف لا فريتسكي بخشوع واعجاب بانها مُحقة حتى أن الماجن الرومانسي بازاروف يموت عندما يتسلل الحب الى نفسه الشكاكة .. إن تنسلك ابطال " نوفي " يحمل بحق طابعا دينيا ، ويدمر هؤلاء الابطال انفسهم ، حتى جسديا .

لم يوفق تورغينيف الى المصالحة بين الذاتي وال موضوعي في نظره واحدة متناغمة لا في مفهوم غوته ولا في مفهومه الذاتي . إلا أن السعي الى هذا ظل الزخم المسيطر على تصصياته الفلسفية والاجتماعية والأخلاقية . والسعى الى نموذج مغلق منتظم للعالم وسم تورغينيف باسمة الانسان ذي الثقافة الغربية ، خلافا ، فعلا لنقيضه ف . م . دوستويفסקי ، الذي كانت القيم الفلسفية الذاتية متاثرة في ابداعه كالفسيفسae والذى ظل العالم في ابداعه مفتوحا غير مغلق .

إذا رجعنا إلى تعريف . بيرديايف لزخم الفكر الروسي في القرن التاسع عشر ككل ، الكامن في محاولة " توحيد الحقيقة - الطبيعة مع الحقيقة - العدالة " يكون علينا أن نلاحظ أن افكار تورغينيف التي كانت تتحرك أساساً ضمن مجري مشاكل الفلسفة الألمانية لم تمر بهذه المهمة مرور الكرام . قد يكون تورغينيف رأى اشكاليتها من خلال حاجته المتميزة الى الحرية الفردية والسعادة الخاصة ، في حين أن مثل هذه الحرية كانت تتناقض بشكل حتمي مع مشاعر العدالة الاجتماعية ، والأخيرة كانت تحد من الحرية ..

بهذا الشكل غير المتوقع - كضرورة الفهم المنسجم المحدد للعالم ، ليس فقط في حياة الطبيعة ، بل في حياة المجتمع كذلك - برزت في وعي الروسي ذو النزعة الغربية " لعنة غوته " الآسرة التي لم يكن من الممكن تجاوزها .

الهوامش :

- ١- أكثر النصوص المنسوبة إلى تورغينيف مأخوذة من مؤلفاته الكاملة باللغة الروسية .
- ٢- يرى الفيلسوف بيرديايف أن السعي إلى التكامل ، أو حتى إلى " مثولية " الوعي من ميزات العقل الروسي بشكل عام . وقد كتب : " كان المثقفون الروس دائماً يحاولون أن يكونوا لأنفسهم فهماً مثولياً متكاملاً للعالم ، تكون فيه الحقيقة - الواقع متهددة مع الحقيقة - العدالة .
- ٣- تعزز هذا المزاج فيما بعد وصار المقصود " المحافظة على الهيبة الأخيرة والوحيدة المسكونة بالنسبة للإنسان ، وهي التي يلمح إليها باسكال عندما يسمى الإنسان قصباً مفكراً ، فيقول أنه إذا سحقت هذا القصب هذا الدنيا باكلملها فإنه سيظل اسمى من الدنيا ، لأنك يعرف أنها تسحقه ، أما هي فلا تعرف ذلك . إنها هيبة ضعيفة وتعزية مؤسية " .
- ٤- الطريق أن تولstoi عندما ذكر مقالة تورغينيف هذه ذات مرة ارتكب خطأً متميزاً في عنوانها ، إذ مسماها " هامت وفاقت " .
- ٥- نشير هنا فقط إلى الخاصية المميزة لفهم تورغينيف للمسيح ، هذه الخاصية التي عبر عنها في قصيدته الشيرية " المسيح " حيث لا يوجد في شخصية المسيح أي شيء شخصي متفرد ، أما وجهه " فتشبيه بكل الوجوه البشرية " .

عن مجلة الأدب الروسي

١٩٩٢ | ١ عدد

الشرق والاستشراق والدراسات الشرقية

مائدة مستديرة نظمتها جامعة حنيف
بتاريخ ١٧ شباط ١٩٨٩^(٠)

□ قعربيبه الدكتور محمد طبو
كلية الآداب - جامعة طلبة

المشاركون :

- سيمون جارغي (الفلسفة والأدب العربيان)
- شارل جنوغا (اللغة والحضارة العريتان)
- جان فرانسو بيلز (الأدب وفقه اللغة في الصين)
- روبر هاينمان (اللغة والأدب في اليابان)
- آلان غوروبيشار (الأدب الفرنسي المعاصر)

تسجيل الحوار : كارل بوسكرو

- سيمون جارغي :

لقد أطلقت كلمة شرق على الشرق الكلاسي والذى يمتد من اليونان حتى إيران والمند الإسلامية فقط . وهذا مادفع بالدراسات الاستشرافية ومؤتمر المستشرقين الأول الذى انعقد في عام ١٨٧٣ إلى تركيز الاهتمام على الدراسات العربية والإسلامية .

(٠) هذه ترجمة للنص الذى نشرته مجلة دفاتر كلية الآداب ، جامعة حنيف في العدد ١ ، السنة الثانية ، ١٩٨٩ والأراء الواردة فيه لا تعبر عن رأي المترجم .

والمصرية والأشورية والإيرانية إضافة إلى الدراسات الهندية والصينية و كان علينا الانتظار حتى عام ١٩٦٣ لينعقد مؤتمر للمستشرقين في آسيا وفي مدينة نيودلهي . وقد كنت هناك وكان حدثاً عظيماً .

وبعد ذلك تم توسيع مجال الاستشراق وإدخال الدراسات اليابانية وما يتصل بالقاربة الآسيوية بمحملها . زد على ذلك أن الاستشراق الذي ظهر في أوروبا ظل لفترة طويلة من اختصاص الغربيين الذين كانوا يهتمون بالشرق . وهذا يعني أنه لم يكن يشمل علماء وكتاب البلاد المعنية . وهنا أيضاً كان علينا انتظار مؤتمر موسكو الذي انعقد عام ١٩٦٠ لنرى حضور العرب والأتراك والإيرانيين - الذين تلقوا تعليمهم في الجامعات الغربية - على ساحة الاستشراق .

وهناك ظاهرة أخرى وهي اختلاف الشرقيين فيما بينهم حول مفهوم الاستشراق القديم والمتعلق بالحقبة الاستعمارية . وقد قرر مؤتمر ١٩٧٣ الذي انعقد في الذكرى المئوية التخلص نهائياً عن الكلمة "استشراق" لصالح "العلوم الإنسانية الآسيوية والأفريقية" التي وجدت لها في غضون ذلك مكاناً في المؤتمر الذي شهد فعلياً بهذه المناسبة موت الاستشراق . ومع ذلك فقد كان هناك إحساس بال الحاجة إلى تأسيس جمعيات علمية لكل تخصص : وهكذا أقيمت مؤتمرات الدراسات العربية والإسلامية والإيرانية ، الخ .

- شارل جنوغا :

حتى النصف الأول من القرن الحالي ، كان لمعظم المستشرقين - بالمعنى الضيق للكلمة - صلات أكثر بالعلوم الإنجيلية من جهة ، وبالعصور الإغريقية - اللاتينية من جهة أخرى .

- جان فرانسوا بيلز :

قد يكون مفهوم الاستشراق حال من المعنى اليوم ، لكن القضايا المشتركة لشخصياتنا ليست قليلة ويفى مفهوم الاستشراق حاضراً في الأذهان .

- سيمون جارغي :

إذا كانت الدراسات العربية والإسلامية اتجهت قبل كل شيء البحر الأبيض المتوسط (شرقاً وغرباً) ، فإن العلاقات التاريخية والثقافية والعلمية مع الصين كانت دائماً قائمة ، وقد ورثت الحضارة العربية والإسلامية الشيء الكثير عن الصين والهند عبر إيران ؟ فإن هي نقلت الكثير ، فإنها أيضاً أخذت الكثير .

- جان فرانسوا بيلز :

عندما نقوم بإجراء امتحانات في كلية الآداب فإننا نفعل ذلك لأن الاختراع الصيني للامتحان الكتافي المشفوع بالعلامات نقل إلينا في الواقع بواسطة العرب في العصر الوسيط . وهذا مثال .

" قد يكون مفهوم الاستشراق حال من المعنى اليوم ، لكن القضايا المشتركة لشخصياتنا ليست قليلة ويفى مفهوم الاستشراق حاضراً في الأذهان .

- سيمون جارغي :

إن هذه العلاقات في مجالات العلوم والموسيقى وحتى الأدب تم إخفاؤها فيما بعد لأسباب سياسية وعسكرية .

- جان فرانسوا بيلز :

هل ينبغي القول أنه تم إخفاؤها أم أنه لم يتم تسلیط الضوء عليها مطلقاً؟ إن جميع المعارف التاريخية التي نهلنا منها تكونت في كنف الأمم

والإمبراطوريات والديانات ولا تخلص وبالتالي سوى جزءاً من الواقع التاريخي . ومن الضروري بذل جهد " عبر تخصصي " INTERDISCIPLINAIRE هائل لإدراك تاريخ العالم القديم ككل . وعندما قد تظهر معطيات وعلاقات جديدة لم توضحها التخصصات الحالية . ففي تاريخ العلوم ، لدينا عدداً من المعطيات التي تتعلق بصناعة الورق أو بناء الجسور ؟ فقد أرسل المنغوليون مهندسين صينيين إلى بلاد فارس ، وعلى صعيد التقنيات ، فإن الواقع سهلة البرهان نسبياً . أما على صعيد الاقتصاد الكلي فإن التوازنات الكبيرة التي أثرت في آسيا بأكملها غير معروفة ولا تستطيع سوى التكهن بها .

- ميمون جارغي :

وبالنسبة للعلماء ، لم ترتبط كلمة الشرق ارتباطاً أكثر دقة بالشرق الأوسط وبشرقي المتوسط ؟

- جان فرانسوا بيلز :

متى ظهرت عبارتا " الشرق الأوسط " و " الشرق الأقصى " ؟

- ميمون جارغي :

منذ عهد قريب جداً . ولم تستخدم عبارة " الشرق الأوسط " إلا بعد الحرب العالمية الثانية . وقد قام باشتقاقةها " الأنكلوساكسونيون " لضورات الحرب . وكان الشرق الأوسط MIDDLE EST يشمل اليونان وقبرص وكل الشرق الأوسط الحالي وإيران والهند . وهذا يعكس مفهوماً سياسياً وعسكرياً . وقد ظل مستخدماً . وظهرت عبارة الشرق الأقصى في تلك الفترة لتميز ماتبقى من آسيا عن الشرق الأوسط هذا الذي أطلق عليه الفرنسيون اسم " المشرق " LEVANT لحقبة طويلة .

- دوبيه هاينمان :

ومع ذلك ، ليست عبارة الشرق الأقصى حدثة العهد . وأذكّر بوجود إحدى الدول التي كانت تشكل جاجزاً في الفترة ١٩٢٠ - ١٩٢٢ بين جمهورية روسيا الإتحادية الإشتراكية وقوات الغزو اليابانية : إن ما يسمى بـ " DAL' NEVOSTOCHNAYA RESPUBLIKA " قام اليابانيون بترجمته إلى : " KYOKUTÔ - KYÔWAKOKA " ؛ أي جمهورية الشرق الأقصى حيث أن الكلمة التي تدل على الشرق الأقصى هي الكلمة ذاتها KYOKUTÔ التي مازال اليابانيون يستخدمونها اليوم ، والمقصود بها هنا شرق أقصى مرئي من موسكو .

- جان فرانسوا بيلز :

إن هذه العبارات تبرر بعدة مفاهيم مكانية . فكلمة " يابان " هي من أصل صيني وتعني حرفيًا " أصل الشرق " أي المكان الذي تشرق منه الشمس - (PEN - JE) في اللغة الصينية و NIPPON في اللغة اليابانية - تماماً مثل أحد أسماء كوريا ؛ " ندى الصباح " في اللغة الكورية TCH' AO - SIEN في اللغة الصينية و CHOSON في اللغة الكورية و CHÔSEN في اللغة اليابانية الذي لا معنى له إلا بالنسبة إلى الصين .

وثمة حقيقة أخرى مهمة : في بعض النصوص الصينية من عهد هان HAN ، في بداية عصرنا أطلق على الإمبراطورية الرومانية اسم TA TS' IN أي " تسين الكبير " و TS' IN كان اسم المنطقة التي يمر منها طريق الحرير في الصين ؛ أي إقليم " شينزي " SHENSI الحالي . وقد كانت " تسين الكبير " بالنسبة للصينيين الإمبراطورية الواقعة ماوراء " تسين " . أما في الغرب فإن كلمة TS' IN أعطت الكلمة " الصين " ؛ أي أن الجزء أعطى إسمه للكل والمقطعة التي كان يتم المرور

بها من جهة الغرب لبلغة الصين أفادت في تسمية الامبراطورية التي كانت تمتد إلى أبعد من ذلك.

- ميمون جارغي :

وماذا كان الصينيون يطلقون على البلاد العربية والإسلامية ؟

- جان فرانسوا بيلز :

لا وجود لتسمية صينية خاصة ؛ فالصينيون يستخدمون الأسماء العربية التي يقلدونها تقليداً صوتياً

- ميمون جارغي :

إن العرب أنفسهم بدؤوا بالتحدث عن شرقين إبان الانتصارات اليابانية على الامبراطورية الروسية لشعورهم بالفخر . فقد كان اليابانيون شرقين مثلهم ؛ ففي تلك الفترة كانت السياسة حاضرة أيضاً.

- دوين هاينمان :

إن اليابانيين يتجنبون - منذ نهاية الحرب العالمية الثانية - عبارة الشرق الآسيوي A-Tō التي تذكر كثيراً بالفترة التي كانوا يدعون فيها إقامة "منطقة ازدهار مشترك في شرق آسيا" . وهم يفضلون اليوم التحدث عن الشرق الأقصى أو آسيا الشرقية .

- ميمون جارغي :

إن أحد الأسباب التي جعلت العرب يتجهون نحو الغرب والمتوسط هو أن علاقتهم الروحية مع اليهود والمسيحيين كانت أكثر من علاقتهم مع الصين التي تعتبر وثنية .

- جان فرانسوا بيلتر :

لقد لعب المسلمون في الصين دوراً أكثر أهمية من الدور الذي يقر به التاريخ الرسمي وخاصة إبان حكم أسرة " مينغ " LES MING (١٣٦٨ - ١٦٤٤) حيث أصبح بعض أفرادها كبار موظفي الدولة .

- آلان غوريشار :

إلى أي عصر تعود عبارة " امبراطورية الوسط " ؟

- جان فرانسوا بيلتر :

إنها تعود إلى المالك المحاربة بين القرنين الخامس والثالث قبل الميلاد . إنها لا تعني إمبراطورية الوسط وإنما مالك المركز ؛ أي المالك التقليدية التي كانت تشكل مركز العالم الصيني ، تمييزاً عن الدول الكبيرة المحيطة التي كانت تشكل قوى جديدة ، وبعد ذلك أطلقت الصين على نفسها وبصورة عامة خلال ألفي عام إسم الأسرة المالكة . وهكذا أعطت أسرة هان HAN - وهو إسم العائلة الإمبراطورية الأولى التي حكمت من - ٢٠٦ حتى + ٢٢٠ - إسمها للعرق الصيني . وقد تشكلت القرى الصينية ماوراء البحار إبان حكم أسرة تانغ T'ANG (من ٦١٨ حتى ٩٠٧) . وكان يطلق على القرويين الصينيين آنذاك " رجال أسرة تانغ " وفي أيامنا أيضاً يطلق على الأحياء الصينية في المدن الأوروبية الكبرى وفي الولايات المتحدة " شوارع رجال أسرة تانغ " . وهذا الخطأ التاريخي ذو دلالة . وقد اضطر الصينيون في العصر الحديث إلى اعتبار الصين أمّة وإيجاد إسم لها وإلى إعادة اعتبار كلمة TCHIOUNG - KOOU الجديدة .

"لم تستخدم عبارة الشرق الأوسط إلا بعد عام ١٩٤٥"

وقد اشتقت لضرورات الحرب."

- دوبيه هاينمان :

في اليابان ، وحتى أيامنا هذه ، يطلق على الدراسات الصينية "دراسات أسرة (أو عن أسرة) هان : KANGAKU" ولكن ماذا عن الإسم الذي يشير إلى المسلمين في اللغة الصينية HOUERI ؟

- جان فرانسوا بيلز :

توجد في الصين أقلية قومية مهمة وهم مسلمون لكنهم لم يعودوا يتمتعون بانتماء عرقي أو انتروبولوجي خاص . وانتماءهم هو انتماء ديني ومعترف به سياسيا و لهم في عدة مناطق مقاطعات مستقلة وإقليم مستقل وهو إقليم NINGSIA في الشمال الغربي . لكن كلمة HOUERI لا تنطبق اليوم إلا على مسلمي الصين .

- سيمون جارغي :

وهي كلمة يمكن تقريرها من الجذر العربي "أخ" "أخوة" ، وتعتبر الأخوة ضرورة أساسية في الإسلام وبخاصة في الجماعات الصغيرة .

- جان فرانسوا بيلز :

لنتذكر سريعاً الطاقة التي يستغل بها المسلمون الصينيون الإمكانيات التي توفرها الإصلاحات الاقتصادية الجارية . إذ إن أغنى متاجر بكين يديرها غالباً مسلمون .



- جان فرانسوا بيلز :

إن النصوص التي يُفضل دراستها اللغة الصينية من خلالها تعود للقرون الخامس والرابع والثالث قبل الميلاد ، وأقدم لغة صينية - إن جاز القول - هي حوارات منسيوش MENCIUS (حوالي ٣٢٧ - ٢٨٩) الفلسفية التي تعادل حوارات أفلاطون . ومنسيوش هذا هو أول مؤلف نعرف عنه بشكل مؤكد أنه هو الذي كتب مؤلفه .

- سيمون جارغي :

أما الأدب العربي فقد بدأ قبل الإسلام ، وكان شفاهياً ، وقد ظهرت الكتابة فيما بعد . ولم يدون الأدب كتابياً إلا بدءاً من القرن الثامن الميلادي .

- دوبر هاينمان :

فالوضع مشابه إذن في اليابان : لقد حل الأدب المكتوب محل الأدب الشفاهي بعد ظهور الكتابة ؛ أي الكتابة الصينية . وفي اليابان أيضاً ، يمكن التحدث عن أدب حقيقي بدءاً من القرن الثامن الميلادي .

- جان فرانسوا بيلز :

في الصين ، هناك الكتابة أولاً : وقد لعبت الكتابة في البداية دوراً دينياً جوهرياً ؛ إذ أنها أفادت العرافين في العصر القديم حوالي (- ١٤٥٠ حتى ١٠٥٠) في تدوين الإجابات التي تقدمها الآلهة رداً على استئلتهم . وقد استخدم نظام الإشارات فيما بعد لتدوين الكلام الإنساني ، ولكننا لأنعلم الكثير عن كيفية حدوث الانتقال ؛ فهناك لغز لم يفسر بعد . ومن المؤكد أن العلاقة بين الكتابة والكلام في الأصل وفيما بعد في الصين تختلف كل الاختلاف عن العلاقة ذاتها عندنا .

- سيمون جارغي :

حول هذه النقطة ، يلاحظ وجود اختلاف جوهري عن الحضارات السامية . فالآلهة تتكلم ولا تتمتع الكتابة إلا بأهمية ثانوية وهي أداة استذكار ، والأولوية للشفافية أي للكلمة والمقلس هو الكلام وليس الكتابة .

* * *

- كارل بوسكو :

ألم تظهر إشكالية الشرق والاستشراق مع انتشار الإسلام منذ القرن السابع الميلادي ؟ في السابق كانت هناك الفسحة الهندية الأوربية التي تمتد - بشكل مبسط - من ايسلندا الى مصب نهر الغانج : الإغريق والفرس في خصام ولكنهم مع ذلك أبناء عم . وقد أثرت حكمة المحسو في الإغريق الذين عمل بعضهم في خدمة الفرس . وقد دعم الإسكندر هذه الصلة . أليس الفتح العربي هو الذي سبب القطيعة التي تحدث عنها ؟

- سيمون جارغي :

بلاريب .. وما يقال عن الشرق ، يقال أيضاً عن الاستشراق الذي يقوم على معطيات لاهونية وإنجليزية .

- آلان غورو يشار :

إن المواجهة بين الغرب والشرق بدأت مع ذلك مع الإغريق الذين اعتبروا أنفسهم أهل النطق خلافاً للآخرين المجين ، لاسيما الأسيويين منهم ؛ أي الفرس . وبالنسبة لأرسطو - وهذا مثال حي على ذلك لأنه أدرج فيما بعد في خطاب الكنيسة - كل ما ليس أثريقياً يعد همجياً - وعلى هذا فإن كل همجي هو عبد بطبيعته ،

والعبد بحاجة الى سيد ومن المنطقي أن يكون سيده حكيمًا وإغريقياً . وهذا ما يفسر تفسيرًا جزئياً مشروع الإسكندر . إن في ذلك بنية فكرية وجد فيها الغرب نفسه وبخاصة الكنيسة .

"إن ما يعرف الغرب ، إضافة إلى قواعده في أوروبا ، هو غلط من الخطاب الذي ينطبق به أفرادهم نفسهم متموضعون ، يؤكدون تحليهم للإنسانية جماعة وقول الحقيقة عن الآخرين"

سيمون جارغي :

من المؤكد أن الإغريق اعتبروا الشعوب الأجنبية همجية . ولكن مع انتشار الهلينية التي تأصلت في الشرق الأوسط بأكمله ، تم دمج هذا الشرق مع العالم الهليني حتى ظهور الإسلام . وحتى عندما حافظت عامة الناس على لغاتها - كالأرامية مثلاً - فإن الطبقات الحاكمة والمثقفة كانت هلينية . وقد حطم الإسكندر في الواقع الحاجز بين الإغريق والهنود وحاول خلق وحدة ثقافية تمتد حتى إيران . وعندما استوعب الإسلام الهلينية فإنه دفع بهذا الحاجز حتى الهند والصين .

- روبر هابنمان :

يمكنني أن أضيف أن الغربيين ، لا سيما البرتغاليين والإسبانيين والإيطاليين - عرفوا - خاصة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر مختلفي الجنوب . وهي عبارة أخذت عن الصينيين الذين أطلقوها على الأعراق الجنوبية التي ليست صينية .

- جان فرانسوا بيلتر :

إن المفهوم الإغريقي القائل بوجود مدينتين يسلو لي هاماً ، وهو يلعب دور الأسطورة المؤسسة التي نرى أثرها في كلتنا . لماذا يختار بعض الطلاب دراسة لغة وحضارة الصين ؟ لقد أخبرني أحدهم بأنه " يريد رؤية الوجه الآخر للعالم " . وأنا أشاركه وجهة نظره وأتساءل في

الوقت ذاته عن شرعيتها . لقد اعتبرت الصين لفترة طويلة كعالم آخر وقد غيرت الماوية MAOISME هذه النظرة . واليوم نجد أن أزمة النظام والفساد والتضخم والتلوث تدمج الصين مع بقية العالم . وهذا جد صحيح بحيث أن الطلاب الذين يشعرون هنا بالراحة أكثر من غيرهم هم مكسيكيون يواجهون المشاكل ذاتها في بلادهم ، في حين أن الطلاب السويسريين يشعرون بأنهم حائزون في البداية . وبالنسبة لمن يرى الأشياء بعمق أكبر ، فإن الصين تبقى عالمًا مختلفًا جداً . وقد عدت إلى هناك في الصيف الماضي . وبعد اجازة قصيرة في اليابان ، ستحت لي فرصة قضاء ثلاثة أيام في بومباي .. وهي زيارتي الأولى للهند . وكانت مكثفة جداً سيطر على خلاها شعور بأنني أعود إلى وطني في المنطقة الهندية - الاوربية . وهذا يعود إلى الكتابات الصوتية وإلى التعددية العرقية والدينية وإلى بعض الملامح الجسدية ؟ أي إلى أهمية التقوس الحاجي في الوجه مثلاً وأيضاً إلى بعض الأزياء وإلى ارتداء الساري SARI ^(١) الذي يذكر بارتداء . التوجة TOGE القديمة ^(٢) فأنا الذي كنت أقول بنسبية الإختلاف بين جزئي العالم وأشعر به اليوم من جديد بشكل أكثر وضوحاً .

- دوبر هاینمان :

ساميز بعض الشيء .. من المؤكد أن الهندود هم مثلاً أقرب إلينا من اليابانيين . ولكن عندما نذهب إلى اليابان فإننا نجد أنفسنا في أوروبا . وقد أصبح وجه الأشياء غريباً ، وهذا مالا نجده في الهند إلا ضيق . فالطالب الذي يذهب إلى اليابان لا يجد المخلوية EXOTISME الكافية ؛ لأن الاستشراق هو المخلوية أولاً . ومع ذلـ: تبقى اليابان في الأعماق ملخصة لذاتها .

(١) الساري هو الثوب الذي ترتديه الهندوس .

(٢) التوجة هو ثوب القضاة أو المحامين

- شارل جنوغا :

إذا كانت الصين واليابان تعطيان انطباعاً بالاقرابة من أوروبا ، فإن العالم الإسلامي يدو ، على عكس ذلك ، يتعد عنها .

- سيمون جارغي :

ومع ذلك فإن الشعب الهندي الذي أعرفه جيداً هو أكثر تماسكاً بتقاليده - ولاسيما في المجال الموسيقي - من الشعوب العربية . أما على الصعيد الديني فإننا نجد التسامح ذاته والتعددية ذاتها التي تمارس في الغرب منذ أمد قريب في الواقع ، في حين يستمر العرب المسلمون في رفضهم لذلك . وفيما يختص بطلابنا الذين يذهبون إلى بلاد عربية ، فإنهم يجدون هناك طبيعة عمرانية تشبه التي عندنا - مبان و محلات وسيارات ، الخ - لكنهم يضطربون بسبب استمرار عادات و عقليات وأخلاق تبعدهم عن وسطهم الأصلي و تجعل اتصالاتهم هناك صعبة .

- جان فرانسوا بيلو :

قد تبعث تجربة الصين على النشوة ولكنها تجربة قاسية أيضاً . وقد يشعر الطلاب الذين يذهبون إلى هناك لتابعة دراستهم بأنهم هامشيون مرتين : في الصين أولاً لأنهم أوربيون وهنا ثانياً لأنهم لا يتوصلون إلى إشراك الآخرين في تجربتهم التي مرروا بها هناك . وقد تصبح هذه العداوة المضاعفة المحرك لمشروع فكري ولبحث تركيسي يجعل التواصل ممكناً . وهكذا تخل حواجز جديدة محل الحواجز الأولية .

- آلان غورو يشار :

لنعد إلى مسألة الشرق بالمعنى الضيق حيث يتم تمييزه تمييزاً موجزاً عن الغرب . إن الغرب يتصرف جوهرياً في العصر الكلاسيكي بأنه

ملفوظية خطاب يهدف إلى الشمولية . وهو المكان الذي يدعى فيه عدد من الأفراد وال فلاسفة قول الحقيقة حول كل شيء . كل شيء عن الطبيعة وعن الشعوب الأخرى بواسطة الوسائل العقلية التي اكتسبوها . إنه زمن العلم الحديث الذي يقدم أنماطاً للشمولية ، حيث تتناقض فكرة الحقيقة المنزلة مع الحقيقة القائمة على التجربة ؛ أي مع الحقيقة الموضوعية التي تستخدم المنطق الرياضي والشمولي . وانطلاقاً من هذا العلم ومن قوانينه ، بدأ ينمو خطاب أنتروبولوجي في القرن الثامن عشر كما هي الحال عند بوفون^{*} BUFFON مثلاً .

إن ما يعرف الغرب ، إضافة إلى تموضعه في أوروبا ، هو إذن نمط من الخطاب الذي ينطق به أفرادهم نفسهم متعرضون ويؤكدون تمثيلهم ل الإنسانية جماعة وقول الحقيقة عن الآخرين . وهذا ما يبرر جزئياً المحاولات الاستعمارية التي تهدف إلى تنوير الشعوب التي تغوص في الظلمات ومساعدتها في إدراك الفكر الشمولي . فهل تجدون موقناً مشابهاً في التخصصات التي تعلمونها عند الشعوب التي تقومون بدراستها ؟

- روبر هاينمان :

إننا نجد في الشرق الأقصى أنظمة تدعى الشمولية وإنما على صعيد آخر . ولنبدأ بالبودية . إن التغير حقيقة كونية . والبودية هي أحدى الديانات الكونية الثلاثة الكبرى . أما فلسفة كونفيوشيوس التي جاءت في الصين ، فإن اليابانيين يعتبرونها مذهبًا عالميًّا مقبولاً .

- جان فرانسوا بيلتر :

الموضوع حساس : كل الحضارات الكبرى تصورت نفسها كونية بطريقة أو بأخرى . ويدو لي أن القطيعة التي حدثت في أوروبا ترتبط بظهور الإنسان المفكر الذي يُعرف نفسه على أنه الفاعل

■ ■ الشرق والاستشراق والدراسات الشرقية ■

للمقترحات التي يقدمها - وهو لا يدعي امتلاك الحقيقة من منطلق أنه مسيحي أو فرنسي مثلا وإنما من منطلق أنه يفكر ويدعو الآخرين للتفكير بهدف الوصول إلى الحقيقة .

- آلان غروريشار :

إن الموضوع ليس " إنك تقول ذلك لأنك لست صينياً " وإنما " إنك تقول ذلك لأنك تخظىء ولأنك لاتفكر جيداً " .

- ميمون جارغي :

أليس الادعاء بالشمولية الذي يعود للعصر الحديث نقلأً للادعاء القديم بالشمولية والخاص بالكاثوليكية الرومانية ؟

آلان غروريشار :

بالتأكيد . ومن هنا كان رد فعل الكنيسة على غالينوس مثلاً . وفيما يختص بالاستشراق ، إذا أصبح كل شيء موضوعاً للعلم بدءاً من القرن الخامس عشر - ويدخل في إطار ذلك الكتابة - فإن الشرق أصبح كذلك . إنه جهد يهدف للسيطرة على الآخر بالمعرفة التي ترافقتها سيطرة اقتصادية وسياسية .

- ميمون جارغي :

ومن هذا المنطق نذكر بأن أرنست رونان RENAN هو أحد مؤسسي الاستشراق .

" إن زمن الاستشراق هو الزمن الذي وجد فيه أناس اهتموا بالشرق لسبب أو لآخر وكرستهم السلطة السياسية . إنه أيضاً زمن الدراسات الشرقية التي انفصلت عن الدراسات الإنجيلية بهدف الاعتماد على فقد اللغة والتاريخ " "

- آلاف غرور يشار :

يمكن العودة إلى ما قبل ذلك ؛ أي إلى تأسيس مدرسة اللغات الشرقية في عام ١٧٩٥ وحتى إلى نهاية القرن السابع عشر وإلى أنطوان غالان GALLAND مترجم ألف ليلة وليلة الذي كان أحد أعضاء فريق شكله لويس الرابع عشر لدراسة الشرق . إن زمان الاستشراق هو الزمان الذي وجد فيه أناس اهتموا بالشرق لسبب أو آخر وكرستهم السلطة السياسية .

- سيمون جارغي :

لكن الاستشراق بالمعنى المعاصر للكلمة ، ظهر في الوقت الذي انفصلت فيه الدراسات الشرقية عن الدراسات الإنجيلية بهدف الاعتماد على فقه اللغة والتاريخ .

- جان فرانسو بيلز :

لقد مر الاستشراق بعدة مراحل متناقضة جداً . وكمل يذكر بذلك روجيه بول دروا R-P. DROIT ^(١) في كتاب صدر مؤخراً، فإن الإغراء الذي مارسته الهند على الاستشراق الألماني هو مرحلة هامة من هذا التاريخ .

- شارل جونوغا :

فيما يختص بالإسلام وادعاءه بالشمولية ، أذكر بأنه يعتبر ذاته ، خلافاً لكل حقيقة تاريخية ، الدين الأول ؛ دين إبراهيم الذي حرفة اليهود والمسيحيون وأسسـه محمد (ص) . ويؤكد أحد الأحاديث

(١) روجيه بول دروا: نسيان الهند . فجوة فلسفية . المطبع الجامعي الفرنسي . باريس ١٩٨٩ .

(النبيوية) بأن الطفل سيكون مسلماً إذا ترك ليكون نفسه بنفسه - والطفل يولد مسلماً ، والإسلام هو دينه الأول - الإسلام يعني الوحدانية الخالصة .

- روبر هاينمان :

يمكن القول بأن الياباني الصغير يولد شنتريياً (نسبة إلى ديانة اليابان الاهلية) . وللحظة أنه يبقى شنتريياً حتى لو أصبح بوذياً .

- جان فرانسوا بيلز :

لند إلى ما كان يقوله آلان غورو يشارمنذ برهة : علينا التنويه إلى الاختلاف الدائم في وجهات النظر ، لا بل إلى تعارضها . إن الطالب الذي يذهب إلى الصين يكتشف شيئاً شيئاً بأنه ليس فقط سويسرياً وإنما أيضاً غربياً وورثياً لتقليد فكري تحدثنا عنه للتو . وقد يبحث أن يناقش في كلمات اعتقاد على اعتبارها عقلية وشمولية وأن محدثه الصيني يرفض على العكس منطقه على أنه أوربي . وإذا فكر بذلك ، فإن هذا الفشل يمكن أن يوضح له بأن هذا الإشراق الثقافي وهذا المفهوم المجرد للفرد الذين تحدثتم عنهم قبل قليل يشكلان جزءاً من التعريف الذي يمتلكه عن نفسه ويساعده على الشعور بأنه ورث تاريخ طويل هو تاريخ الفردانية المعاصرة . وأضيف إلى ذلك أن موقفى كان نسبياً لفترة طويلة ؛ إذ كنت أقر بوجود عدة عوالم ثقافية وأن العالم الأوربي هو جزء منها وأن العالم الصيني هو عالم آخر وأن لكل منها قيمه وعقليته الخاصة . وكانت هذه العوالم تبدو لي في عداوة لدودة ومهما هي توسيع الانتقال من أحدها للأخر والوصل بينهما . ولكن أمام الأزمة التي تمر بها الصين ، تبنيت موقفاً مغايراً وأصبحت لدى قناعة بأن على الصين أن تبني مفهومها عن العقلانية وعن الفرد . وإلا فلن تخرج من

هذه الازمة . وأعتقد بأن العملية سوف تكون طويلة وصعبة ولكنها ضرورية . وعوضاً عن تجاور عالمين ، فإنني أرى من الآن فصاعداً الأسبقية التاريخية لعالمنا وضرورة أن يسير الصينيون على طريقتهم ، في طريق بدأنا باكتشافها قبلهم . وبالطبع هذه الإشكالية معقدة ولايسعني إلا أن ألمح إليها . والرأي الذي أتبناه له نتائج على تفسير تاريخ وفكرة الصين القديمين .

- ميمون جارغي :

إن أوروبا بالنسبة للعالم الإسلامي هي مرادف للمسيحية . وقد طلبت إحدى طالباتنا مؤخراً تأشيرة دخول إلى بلد عربي . وقد طلب إليها تحديد دينها . وقد أجبت بأنه "ليس لها دين" . وأجابوها : مستحيل " و "مستحيل أيضاً منحك التأشيرة" . فمن وجهة نظر عربية وإسلامية لا وجود للإلحاد والالحاد ليس وضعاً . ومبدئياً ، إذا كنت قادماً من أوروبا فأنت مسيحي أو يهودي . وإذا قلت بأنك بوذى ، يصعب تصديق ذلك - كيف يمكن لبوذى أن يكون أوروبياً ؟ وعلى العكس ؟ اعترف طالبان من طلابي أقاما في بلاد عربية ، بأنهما توصلوا للشعور بأنهما مسيحيان طالما أنهما كانوا مضطرين لتقديم نفسها على أنهما كذلك .

- كارل بوسكو :

ألا نواجه المشكلة ذاتها في أوروبا ؟ أليس العربي بالنسبة لنا مسلماً بالضرورة ؟ انظروا مثلاً إلى الصعوبة التي نواجهها في تحديد موقفنا بالنسبة لمسيحيي لبنان

- روبر هاينمان :

كل المشكلة هنا . كيف ينظر الشرقينا وكيف يُعرفنا ؟ في اليابان ، أنا غربي لأنني مسيحي وعقلاني وأنحدث الانكليزية ، فادعاء الشمالية هو أيضاً دعاء الثبات .

- آلان غورو يشار :

وهو ثبات يسحق مع ذلك بالتفكير في التغير وفي التاريخ .

- شارل جنوغا:

إن المسلمين ينكرن على الغربيين كل كفاءة للتحدث عن ثقافتهم . إن الغربيين لا يستطيعون التحدث عن الإسلام لأنهم مسيحيون ولا يتحدثون العربية وليس لديهم المعرفة الراسخة...أضف على ذلك أن اللغة العربية هي لغة الوحي القرآني وهي لغة شبه إلهية .

إن ارادة المسلمين بالمحافظة على دينهم وثقافتهم المرتبطين ببعضهما من بعض الدنس يعود أصلها بالنسبة للكثيرين إلى عداوة نسبية إزاء المستشرقين وهي عداوة ربما سعى أدوار سعيد إلى عقلتها كثيرا وعلى العكس عندما ينكب العرب أو الإيرانيون على دراسة ثقافتهم الخاصة ، فانهم يكتبون مؤلفات دفاعية أو معرفية بحثة - كتبت بعناية فائقة مع ذلك - ولا يمتنعون في الغالب عن تقليد الكتاب الغربيين .

إننا بحاجة إلى جهد غير خصي ضخم لفهم التاريخ القديم في شموليته وحينها تد ظهر معطيات وعلاقات جديدة لم توضحها التخصصات الحالية".

- روبر هاينمان :

إن الدراسات اليابانية تهدف اليوم إلى إقامة متحف حي للثقافة اليابانية . فكل ما وجد في الماضي يستمر في الوجود وبطريقة حية جدا مثل مسرح القرنين الرابع عشر والخامس عشر LE NO ومسرح القرنين السابع عشر والثامن عشر LE KABUKI والأجناس الموسيقية القديمة التي مازالت تمارس كموسيقى البلاط . والشيء نفسه في المجال الأدبي . كل شيء يبقى حيا ، فلا يلغى شيء ولا يهمل شيء ولا يحمل شيء محل شيء آخر وإنما يضاف إليه .

- جان فرانسوا بيلتر :

إنها طريقة في تقديس الأجداد ..

- روبر هاينمان :

إن الأصل القديم هو الفرضية . أما نقايضها فهو الاقتباس والتقليد وهذا ما يتقنه اليابانيون على الوجه الأكمل . ومن ثم هناك التركيب . وبذلك يكون لدينا ثلاثة تقاليد تستمر جميعها وتبقى حية . وفيما

يختص بالموقف الأكاديمي فإن اليابانيين حريصون جداً على معرفة رأي الآخرين بهم وكيف نظر إليهم . كما أن العلماء الغربيين والمحترفين بالدراسات اليابانية مثل شامبرلان CHAMBERLAIN معروفون ومحترمون في اليابان . - جان فرانسوا بيلر :

وفي الصين علينا أن نميز بين ارتکاسات رجل الشارع وارتکاسات المفكرين . إن رجل الشارع الذي لم تتح له فرصة الإختلاط بالأجانب ويتصرف بطريقة ساذجة يعتبرني كائنا لا يصنف لأنني أبدو أجنبياً ولكنني أتحدث إليه بلغته .. وعندما يعلم أن زوجتي صينية فإنه سيطمن ويقول : " إنك صهر الصينيين ! " . وما انه صنفي ضمن زمرة عائلية فإنه سوف يقبلني بدون تحفظ . أما ارتکاسات المفكرين فهي من طبيعة مختلفة . وهي ترتبط بوعيهم لوضع بلدتهم وتتحدد جزئياً بالأوضاع السياسية ... ففي الحقبة الماوية لم يكن بالإمكان الاعتراف بأية أهمية لأعمال صينوي غربي ؛ أما اليوم فالصينيون يترجمون عدة أعمال صينوية أجنبية . وقد أقرروا بأننا كنا نملك مناهج مهمة وأن وجهة نظرنا الخارجية كانت تسمح أحياناً باكتشاف العالم التي لم تكن مرئية بالنسبة إليهم . وتبقى العلاقات بين الصين والعالم الخارجي أشكالية في جملها . وأعتقد بأن ذلك يعود للمفهوم التقليدي للعلاقات الاجتماعية الذي مازال قوياً حتى اليوم . وقد كانت هذه العلاقات في الماضي تسلسلية في جوهرها : ينبغي أن تأخذ كل علاقة شكلاً وهذا الشكل لابد أن يكون تسلسلياً . ومن هذا المنطلق لم تكن المساواة معروفة لأنه ليس لها شكل . وكانت تبدو كفوضى لا يمكن أن يقوم عليها أي شيء . وقد قامت حركات تنادي بالمساواة في الصين ، لكنها لم تتوصل إلى التغلب على هذا الموقف الصلب .

ورغم التطور الفكري السريع ، تبقى هذه التصورات حاضرة اليوم بحيث يحتل الأجنبي المكانة الأعلى أو الأدنى بشكل عفوياً ونادراً ما يقبل على أساس من المساواة . وهذا ينطبق على الأجنبي كدولة وكفرد.

التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية

تأليف : فيكتور مكسيموفيتش جيرمونسكي

ترجمة : د. نسان هرتخد

حقدحة

البحث الذي نقدم ترجمته للقارئ العربي مأخوذ من كتاب فيكتور جيرمونسكي "علم الأدب المقارن . شرق وغرب" ؛ وهو في الأصل كلمة ألقاها المؤلف في المؤتمر الخامس للرابطة الدولية للأدب المقارن المنعقد في مدينة بلغراد عام ١٩٦٧ /

المؤلف هو البروفسور الأكاديمي فيكتور مكسيموفيتش جيرمونسكي (١٨٩١ - ١٩٧١) واحد من أشهر علماء الأدب المقارن في العالم ، ومؤسس النظرية التبولوجية في الأدب المقارن التي تميز من نظرية التأثير الفرنسية ، والجملالية الأمريكية تميزاً نوعياً . له عدد كبير من المؤلفات المقارنية أهمها :

- علم الأدب المقارن . شرق وغرب ؛
- غوته في الأدب الروسي ؛
- الشعر البطولي التركي . دراسة مقارنة ؛
- بيرون وبوشكين . بوشكين والأدب الأجنبي ؛
- نظرية الأدب . الشعرية . الأسلوبية .

النص المترجم :

ترتبط قضية التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة عالمية بقضية التفاعلات الأدبية على المستوى الدولي قبل كل شيء؛ وهذا يعني أنها ترتبط بجواهر الدراسات المقارنية وبعثاتها؛ أي لما كرسَ له مؤمناً هذا ، لذا فإنني أسوغ لنفسي أن أبدأ عملي بالحديث عن بعض المبادئ العامة التي أرى فيها مقدمات ضرورية لهذا البحث .^(١)

LITERATURE (COMPAREE ، VERGLEICHENDE LITERATURGESCHICHTE عادة دراسة ما يسمى بـ "التأثيرات الأدبية الدولية" أو "الاقتباسات". وقد أثارت دراسات هذا الحقل ، وما أكثرها ، لوماً محققاً ضد المقارنية التقليدية ، ولم ينحصر هذا اللوم بعلم الأدب السوفياتي الماركسي فقط، بل تعداه إلى علم الأدب الغربي أيضاً.^(٢) إذ أن مقارنة الواقع الأدبية الصغيرة أو الكبيرة ، مسلوحة عن سياقها التاريخي ، وعن محمل أفكار مبدعيها وأساليبهم ، بحججة وجود تشابهات ظاهرة فيما بينها - غالباً ما تكون مُتوهمة - هي على الأغلب نتاج المصادفة ؛ وتفسير كل تشابه من هذا النوع تلقائياً على أنه "تأثير" ، أو "دفعه" خارجية ، كانت سبباً لانتشار عدم الثقة بما يسمى المنهج المقارني عموماً .

كانت المقارنة - أي إظهار التشابه والاختلاف بين الظواهر - وما زالت أسلوباً أساسياً من أساليب البحث في تاريخ الأدب ، وفي العلوم الاجتماعية الأخرى كافة ، وهي - أي المقارنة - لا تقتضي على الخصوصية النوعية للظاهرة المدرستة (ذاتية) كانت هذه المخصوصية أو قومية ، أو تاريخية) ، بل على العكس تماماً ، فإننا بمساعدة المقارنة فقط نستطيع أن نقف على سر التمييز النوعي ، شريطة أن ننتقل في رحلة البحث العلمية من المقابلة البسيطة التي ثبت وجود التشابهات أو الاختلافات إلى التفسير التاريخي لهذه التشابهات أو الاختلافات .

يمكن أن يُرَدُّ التشابه بين الواقع الأدبي الذي تدرس ضمن علاقات التفاعل الدولية إلى التشابه في تطور الشعوب أدبياً واجتماعياً من جهة أولى ، أو إلى العلاقات الأدبية والثقافية بين المشابهات من جهة أخرى . وبناء على هذا ينبغي علينا أن نفرق بين المشابهات النمطية (التييولوجية TYPOLOGY) في سياق تطور الأدب ، وبين ما يسمى " بالتأثيرات الأدبية " . وفي العادة تتفاعل هذه وتلك دائماً ؛ إذ يغدو التأثير الأدبي ممكناً في حال وجود مشابهات داخلية في التطورات الأدبية والاجتماعية . لكن غياب التفريق الجوهرِي بين هذه وتلك من زاوية منهج البحث وأسلوبه سيفضي بنا حتماً إلى تشويه الخارطة الحقيقة للصلات الدولية والعلاقات المتبادلة .

إن المقدمة الأساسية للدراسة المقارنية للأدب الشعوب المختلفة هي وحدة عملية التطور الاجتماعي - التاريخي للبشرية وقانونيتها ، وهذه الوحدة تشرط بدورها وحدة تطور الأدب والفنون بوصفها معرفة فنية للواقع منعكسة في وعي الإنسان الاجتماعي . وهكذا ، واعتماداً على قواعد البحث السوسيولوجي ، سيجد المؤرخ الذي يريد أن يستنتاج أحكاماً عامة من خلال أبحاث جزئية خاصة على مستوى قومي أن المرحلة الإقطاعية - على سبيل المثال - تفرز بني مشابهة نمطياً في كل مكان ؛ هناك في أطراف غربي أوروبا ، وفي إسبانيا ، في الشرق الأدنى ، وآسيا الوسطى أيضاً . ومن هذه البني المشابهة يمكن الحديث عن تطور الأشكال الإقطاعية لملكية الأرض ، وعن الإنتاج الحرفي ، والتسلسل التنظيمي للمجتمع والدولة ، وعن الدور الأساسي للكنيسة الإقطاعية ، وعن الأخلاق الفروسية ، والأخوة الرهبانية وغير ذلك كثير وينسحب هذا التشابه على آداب العصور الوسطى ، بغض النظر عن وجود العلاقات المباشرة فيما بينها أو غيابها ؛ ويرز هذا التشابه في التعاقب المتسق للأنواع الأدبية ، والتي يتحدد تبدلها بقانونية تطور المجتمع البشري المنعكسة في تطور وعي الإنسان الاجتماعي .

إن وجود التشابهات التاريخية النمطية (التييولوجية) أو (الكونفيرغنسية CONVERGENCE) في تاريخ الآداب العالمية هو أكثر بكثير مما اعتدنا أن نظن ، فوق ذلك فهي - كما أشرنا آنفاً - مقدمات لعلميات التبادل بين الآداب . ويتراوح وجود هذه التشابهات عادة مع وجود اختلافات جوهرية تستدعيها الخصائص المحلية للتطور التاريخي ، المبنية على النوازع القومية التاريخية الخاصة . وتتيح دراسة التشابهات والاختلافات دارسة مقارنة الوقوف على قوانين التطور الأدبي في سياق شروطه الاجتماعية ، كما تتيح في الوقت نفسه الوقوف على خصائص الآداب القومية التي هي مادة الأدب المقارن أصلاً .

لقد سُقتُ في دراستي السابقة ثلاثة أمثلة للتتشابهات التاريخية النمطية بين أشعار الشعوب الغربية والشرقية في عصر الإقطاع ، في ظروفٍ لا تلغى إلَّا نهائياً إمكانية التبادل المباشر والتأثير ، بل تضع هذا التبادل موضع الشك^(٣) ، وهذه الأمثلة هي :

١) الشعر الشعبي البطولي (الشعر الشعبي البطولي عن الشعوب اللاتينية والجرمانية في غربي أوروبا القروسطية ، والبيلينا الروسية * ، والأغاني اليونانية ** عند الشعوب السلافية الجنوبية ، بالمقارنة مع الإبداعات الشعرية البطولية عند الشعوب التركية والمنغولية وغيرها)^(٤)؛

* البيلينا الروسية : هي مجموعة من الأناشيد البطولية الشفوية التي ألفها مغنون شعبيون بجهولون وتناقلوها في روسيا القديمة ، وهي تعكس إلى حد كبير الواقع التاريخي الكبير من القرن ١١ إلى القرن ١٦ ، وتصور حياة أبطال خارقين يمثلون مثل الأخلاقية الرفيعة ، والوطنية الحالية ، ومن أهم أبطال هذه الأناشيد: (إيليا مورتس) و(دوبرينيا نيكيتيش)، و(فاسيلي بومسلايف). المترجم.

** الأغاني اليونانية : أناشيد ملحنية عند الشعوب السلافية الجنوبية تشكلت في عصور الإقطاع من القرن ٩ إلى القرن ١٤ ، ويعود أغلب ما وصل إلينا القرن الرابع عشر وما بعده . تعكس هذه الأناشيد الأساطير الوثنية للسلavic القدماء وميثولوجيتهم . بطل هذه الأناشيد هو (كراليفيتش مارك) وهو - مثله مثل أبطال الشعر الملحمي عموماً - أندrog في لا يتطابق مع حقيقة الشخصية التاريخية المترجم.

(٢) شعر التروبادور البروفينساليين الفروسي ، والمينيزينغر MINNESINGER الألمان في الغرب (ق - ١٢ ، ١٣ م) ، مع الشعر العربي الكلاسيكي الأسبق زمنياً بقليل (ق - ٩ ، ١٢ م) في الشرق ؛
 (٣) روايات الفرسان الشعرية الكورتوازية (COURTOIS) في القرنين (١٢ - ١٣ م) مع ما يسمى الشعر الملحمي الرومانسي في أداب الشعوب الناطقة بالفارسية من القرن (١١ حتى ١٣ م) (كريتين دي تروا CRITIEN DE TROYES) مع نظامي الكنجوي ، وقصة (ترستان TRISTAN) مع قصة (ويس ورامين) (الفخر الدين الجرجاني) *** وغير ذلك .

* المينيزينغر : مصطلح مشتق بالألمانية من كلمتي MINNE وتعني حب ، SINGERE وتعني معنى . شعراً ومعنوناً ملآن ببدأت أشعارهم بالظهور في النصف الثاني من القرن الثاني عشر بتأثير من الشعر العاطفي البروفينسالي وكانت بينهم اتجاهان : الأول الذي اهتم بالشعر الوطني والفكوري ، والآخر ، الكورتوازي الذي توجه نحو النماذج الرومانسية وكثير انتشاره في سويسرا والنمسا . المترجم .

** (كريتين دي تروا CRITIEN DE TROYES) شاعر فرنسي مشهور (١١٣٥ - ١١٨٣) مبدع عد من روايات الفروسية التي استخدم فيها الكثير من الأساطير حول الملك آرتور وفرسان الطاولة المستديرة . وهو واحد من أهم الشعراء الكورتوازيين المترجم .

*** نظامي الكنجوي : شاعر فارسي أذري (١١٤٠ - ١٢٠٣) ، يُنسب إلى كنجه مسقط رأسه . اشتهر بقصصه الرومانسية العاطفية . وقد نظم خمس منظومات عرفت باسم "بنج كنج" أي البذور الخمسة وهي : "خسرو وشيرين" و "مخزن الأسرار" و "ليلي والجنون" و "اسكender نامه" و "الفاتنات السبع" المترجم .

فخر الدين الجرجاني : شاعر فارسي اشتهر بقصته الشعرية الملحمية العاطفية "ويس ورامين" التي كتبها عام ١٠٤٨ م . وليس ثمة معلومات دقيقة عن تاريخ ولادته ووفاته . المترجم .

تتجلى أوجه التشابه النمطية - التارikhية بين الظواهر المذكورة أعلاه في مضموناتها الفكرية ونوازعها السيكولوجية ، وفي موتيفاتها (MOTIFS) وسوجيتها (SUJETS) ، وفي صورها الشعرية ، وموافقها ، وفي خصائص تشكل النوع ، والأسلوب الأدبي . وتكون هذه العلامات عادة نظاما ، وتحكم ذاتها بهذا النظام . لكن ، يبقى من الممكن أن توجد فوارق مهمة يفترضها الطابع القومي ، ويشترطها التطور الذاتي الاجتماعي - التارikhني عند مختلف الشعوب ، وهذا ما يسوغ الخروج على النسق على الرغم من التشابهات في مجموعة من العلامات فقط .

ومن الجدير باللحظة أننا لا نستطيع الحديث عن " تيارات أدبية " في أي من الأمثلة الخاصة بالعصور الوسطى والتي سقناها آنفا ، فالحديث يدور حول التشابهات في تطور الأنواع الأدبية التي كانت متداولة في فترة زمنية محددة ، ويبدو أن تعاقب هذه الأنواع خاضع لقوانين صارمة ؛ إذ يعقبُ الشعر البطولي الذي ظهر في مرحلة بدء تشكيل الإقطاع وفترات تطوره الأولى الشعر الكورتوازي وشعر الفرسان العاطفي اللذان ظهرا في مرحلة الإقطاع المتطور ، أما

* كلمة موتيف (MOTIF) تعني الباعث أو الدافع ، أما كلمة سوجيت (SUJET) فتعني الموضوع أو شكل الحدث . لكن جيرمونسكي يستخدم هذين المصطلحين استخداماً خاصاً ، يشبه إلى حد كبير استخدام الشكلانين الروسي لهما ، وهو يعتمد في الأساس على تحديد الكسندر فيسلوفסקי الذي يقول : " أعني بكلمة موتيف الوحدة الحكائية الأكثر بساطة والتي تعكس فنباً متطلبات العقل البشري أو ملاحظاته اليومية وأفهم من كلية سوجيت الكلمة موضوع (TBEME) أي ما يحتوي عدداً من الموتيفات والموافق المختلفة " المترجم .

الموضوعات البطولية القديمة التي نلمسها في ملحمة رولاند وأرض الظلام ؛ والموضوعات البطولية في شاهنامة الفردوسي وغير ذلك مما يشبهه ، فإنها تعدل جزئياً لتناسب الروح الرومانسية الجديدة . ويتلو هذا تطوراً خاصاً تظهر فيه الأنماط الأدبية المدنية مثل الفابليو (FABLIAU)

والشفانك (SCHWANK) **** والحكايات الشرقية ، والشعر التعليمي والشعر المجاني (SATIRE) .

وبطبيعة الحال فإن ما سقناه من أنموذجات متتشابة نمطيًا (تيلولوجيا) لا ينفي إمكانية قيام التفاعلات الأدبية المشروطة بوجود التماس الأدبي (CONTACT) ، وفي أحيان كثيرة يتقطع الاثنان معاً ؛

* أنشودة رولاند (LA CHANSON DE ROLAND) هي واحدة من أهم الملحم المسماة (CHANSONS DE GESTE) . نظمت في أوائل القرن الثاني عشر ، وتحكي على نحو أسطوري ذي أصول تاريخية قصة مؤامرة بين ملك سرقسطة العربي وأحد أعداء رولاند تهدف إلى الإيقاع برولاند الذي يقود مؤخرة جيش شارلمان ، فيطبق الجيش العربي في شعب رونسفاله على رولاند وأصحابه ويقضي عليهم ... الخ . المترجم .

** ملحمة أرض الظلام (NIBELUNGEN LIED) هي أشهر الملحم الألمانية وأهمها ، نظمت في أوائل القرن الثاني عشر ، ويقال إن ناظمها هو شاعر غناوي مجهول ، تعود في أصولها إلى حكايات وأساطير من القرن الخامس ، ويتراوح عدد أبياتها بين 2326 و 2379 بيتاً تولف في مجموعها تسعين ثلاثة أنشودة .

*** الفابليو : بالفرنسية (FABLIAU) مشتقة من الفرنسيمة القديمة FABEL وتعني أقصوصة أو حكاية ، أو من اللاتينية (FABULA) . يعني أغنية أو أقصوصة . والفابليو اصطلاحاً حكاية شعرية هجانية تعتمد على السخرية ، انتشرت في فرنسا بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر .

**** الشفانك : بالألمانية (SHWANK) وتعني طرفة . والشفانك ضرب من القصة ابتدأت شعراً وانتهت نثراً ، انتشر في الأدب الألماني بين القرنين 13 و 17 م ، وهو يشبه إلى حد كبير أدب الفابليو .

فقد تسربت الرواية الكرتوازية من فرنسا بوصفها بلدا متقدما إلى أدب الفرسان في بلدان أوربية أخرى . وتنم عملية التبادل عن طريق الترجمة الإبداعية قبل كل شيء ؛ تلك الترجمة التي تكيف الصورة المنقوله مع الاحتياجات الفكرية ومتطلبات الأدب المستقبل ، ومع التقاليد الأدبية المحلية . وينطبق هذا القول على الترجمة الألمانية (لترستان وإيزوت) التي صنعتها غ . الستراسبورغى (GOTTFRIED VON STRASSBURG) ، وعلى ترجمة التروفيري الأنجلونورماندي توماس (TOMAS) للرواية نفسها ، وكذلك الترجمة الإنكليزية " SIR TRISTRAM " التي تقترب من أسلوب الأناشيد الشعبية الإنكليزية ، وعلى الترجمة النثرية النرويجية والإيسلنديه " TRISTRAMSSAGA " .

سميت عملية إعادة المعالجة الأدبية لموضوع أجنبي ، أو ترجمة الأعمال الأدبية الرومانسية في آداب الشرقيين الأوسط والأدنى في القرون الوسطى بـ " النظير " ** . وقد اشتهرت موضوعات مثل (ليلي والمجنون) ، و (خسروف وشيرين) ؛ وتعدت شهرتها المعالجات الفارسية الكثيرة إلى الترجمات الإبداعية إلى اللغات التركية (" علي شيرنوائي ، وفضولي " وغيرهما) .

وتدل هذه الظاهرة دلالة واضحة على عمومية التشابهات التيولوجية - التاريخية في آداب القرون الوسطى في العصر الإقطاعي

* ترستان وإيزوت بالفرنسية TRISTAN ET ISEUT . أثر أدبي أوربي قروسطي يعود في أصله إلى الحكاية الكلتية (دوستان وإسيليت) . وهو يحكي قصة حب إيزوت زوجة الملك لقريء ترستان . أول من عالج هذا الموضوع الشعرا الفرنسيون وأهمهم (بيرول) في القرن الثاني عشر ثم انتقلت هذه الرواية إلى آداب أوربية كثيرة عبر الترجمات المتصرفة ، وإعادة المعالجة الفنية للموضوع ذاته .

** كتب المؤلف هذه الكلمة بالحرف الروسي HAZUP . معنى ترجمة ويبدو أن هذا الاستخدام فارسي أو تركي على الرغم من أصل الكلمة العربي .

كما هو معروف ، قلد المنيزينغر الألمان ذو الأسلوب الكورتوازي التروبادور البروفينساليين ؛ وبدأت عملية التقليد هذه مع هاينريش فون فليدبع وفريدريش فون هاوزن * اللذين ترعرعا في ظروف الاتصال الجغرافي المباشر مع الثقافة اللاتينية . لكن ، ومع ذلك ، بقي عدد المعالجات ، والترجمات المباشرة للأصول البروفينسالية ضئيلاً جداً ، ويمكن الحديث عن تأثير عام بهذا النوع فقط ؛ تأثر بخصائص المضمنات الفكرية والسيكولوجية ، وبنظامي العروض والتقويم ، أما في الجوهر فإن مرد هذا التشابه في البناء هو الأساس والمقدمات الفكرية والفنية المشابهة .

تعد مسألة العلاقة بين الشعر الفروسي البروفينسالي ذي المضمنات العاطفية ، والشعر العاطفي الكلاسيكي العربي ، واحدة من القضايا الشديدة التعقيد ؛ إذ لا يجوز أن ننفي إمكانية تأثير الدارج (MODE) العربي في الولادة الأولى - في إقليم بروفانس - للشعر الكورتوازي ذي الأسلوب الرفيع الذي يمثل نظاماً اجتماعياً متميزاً ؛ يغدو الشعر العاطفي فيه مادة مسلية ترفه عن رجال القصر الإقطاعي ، وعلى هذا النحو يصبح هذا الشعر ضرباً من ضروب الولاء . وإذا عترف المرء بالتأثير العربي في بعض خصائص هذا الشعر وفي موسيقاه وبمحوره العروضية ، فإنه لا يمكن أن يتخيّل البنة - إذا أخذ بعين الاعتبار الظروف اللغوية - وجود علاقات ثقافية عميقية بين البروفينساليين والعرب تُفسّر الحد بعيد الذي وصل إليه التشابه ، في الموتيفات ، والتصوير الشعري ، والمحازات ، بين هذين النمطين الشعريين ^(٥) . إننا هنا أمام قوانين داخلية تحكم تطور البناء الفني ؛ تشكلت في ظروف مشابهة وضمن علاقات اجتماعية وثقافية مشابهة في العصر الإقطاعي ، وعلى هذا الأساس فإن الدفعـة الخارجية - في حال وجودها - ساهمت في تسريع تبلور ما أفرزه التطور الداخلي المشابه .

* من أعلام شعر الغناء العذري الألماني ، عاش الثاني من ١١٥٠ - ١١٩٠

إذا ما تحولنا إلى تاريخ الأدب في العصر الحديث منذ المراحل الأولى لتشكل المجتمع البرجوازي فإننا نلاحظ وجود انتظام ومشاكلة في تعاقب الاتجاهات الأدبية عند مختلف الشعوب الأوروبية ، ووجود صراع وتبدل في الأساليب الفنية والأدبية الكبرى مرتبط بتبدل هذه الاتجاهات . ويدو أن التشابه في تعاقب هذه الاتجاهات لا يعکن أن يكون وليد المصادفة ، بل هو مشروط تارخياً بتشابه ظروف التطور الاجتماعي عند هذه الشعوب : أدب عصر النهضة (RENAISSANCE) ، ثم أدب الباروك (BAROQUE) ، ثم الكلاسيكية ثم الرومانسية ، ثم الواقعية ، فالطبيعية ، فالحداثة (MODERNISM) ، وفي أيامنا هذه الواقعية الاشتراكية .

إن هذا التعاقب في الاتجاهات الأدبية - على الرغم من وجود بعض التباينات القليلة الأهمية على مأظن - أصبح معروفاً ومتعارفاً عليه عند جميع مؤرخي الأدب الأوروبي في وقتنا الراهن ، اللهم ، إن لم يكونوا من يتمسكون بوجهة النظر الاسمية (NOMINALISM) * في تقريرهم من المفهومات التاريخية والتاريخية الأدبية ، ويعيلون إلى عدم ملاحظة أن وراء التمايز في الحقائق الفردية قوانين عامة ، ونظريات تربط هذه الحقائق بعضها مع الآخر . وبحد وجهة النظر هذه في كتب مقارنين مشهورين يمثلون المقارنة الفرنسية والأمريكية مثل بول فان تيغيم (P. V. TIEGHEM) وفييرنير فريدريك (W. FRIDERICH) ، وكذلك في أعمال علماء سوفيات يختلفون عنهم من الناحية المنهجية .

* النزعة الاسمية : مذهب فلوفي يرفض وجود الكلمات ، أو المفاهيم المجردة ويعدها مجرد تسميات ليس لها وجود حقيقي ، وقد طبق (كروتسه) هذا المذهب على الأدب فرفض التجريدات والتعويضات ورأى أن الأدب هو مجرد أعمال فردية .. المترجم .

ويسمح لنا ما تقدم ذكره ألا نعتبر التصنيف المراحلـي (PERIODIZATION) مجرد وهم ؛ بل هو مؤسسٌ على وقائع حقيقة مشهود إليها في الكتب الأدبية نفسها ، وفي الآراء الكثيرة التي أطلقها معاصروها أنفسهم حولها ، بل الأكثر من ذلك آراء النقاد ومؤرخـي الأدب في أوقات متأخرة .

لذا فإنـي لن أتوقف هنا عند تحديد معنى كلٌ من الاتجاهـات التي ذكرتها آنـفاً ، وذلك لأنـي سأحاول أن أضيف إلى التعريفـات المكتـبة المسجلـة للرومانسية تعريفـي أو تحديدي الخاص الجديـد على قدر ما أظنـ ذلك صائـباً .

أقول – على نحو عام فقط – إنـي اعتـير مبحث لوفيـجوـي (A. O. LOVELOY) متناقضـاً ، لـكـأنـ الرومانـسـيـة لم تـكـن موجودـة قـطـ بل وـجـدـ فيـ الحـقـيقـةـ عـدـدـ منـ الرـوـمـانـسـيـاتـ ، وإنـيـ مـتـضـامـنـ – فيـ المـبـداـ – معـ رـينـيهـ وـيلـيكـ (R. WELLEK) فيـ مـحاـولـتـهـ لـتـحـدـيدـ جـوـهـرـ الرـوـمـانـسـيـةـ المـوـجـودـ فيـ كـلـ مـظـاهـرـهاـ القـومـيـةـ عـلـىـ الرـغـمـ منـ التـنـوـيـعـاتـ كـلـهاـ ؛ عـلـماـ أنـيـ أـخـتـلـفـ معـهـ فيـ بـعـضـ أـفـكـارـهـ المـلـمـوـسـةـ وـفيـ بـعـضـ تـعـرـيـفـاتـهـ^(۸) .

الرومانـسـيـةـ – مـثـلـهاـ مـثـلـ أيـ تـيـارـ أدـبـيـ آخرـ – هيـ حـقـيقـةـ تـارـيخـيـةـ فعلـيـةـ ، مـعـقدـةـ وـمـتـاقـضـةـ جـدـلـيـاـ ، مـتـفـاـوـتـةـ وـمـتـغـيـرـةـ وـمـتـطـورـةـ ، تـتـصـفـ " بالـوـحـدةـ النـسـبـيـةـ " حـسـبـ تـعبـيرـ وـيلـيكـ ، أوـ بـ " تـماـيزـ التـجـانـسـ " حـسـبـ تـعبـيرـ فـرـيدـرـيـكـ .

وـعـلـىـ هـذـاـ الأـسـاسـ يـجـبـ أـنـ يـكـونـ " تـحـدـيـدـهـاـ " مـعـقدـاـ وـدـيـنـامـياـ وـمـتـطـورـاـ ، وـلـاـ يـتـمـ ذـلـكـ بـمـفـهـومـاتـ بـجـرـدةـ ، بلـ بـنـظـامـ منـ الـعـلـاقـاتـ الـتيـ يـشـرـطـ بـعـضـهاـ بـعـضاـ ، وـالـتـيـ تـغـيـرـ مـعـ تـغـيـرـ الـوـاقـعـ التـارـيـخـيـ – الـاجـتمـاعـيـ ، وـمـعـ الـاخـتـلـافـ الـقـومـيـةـ وـالـاجـتمـاعـيـةـ وـالـفـرـديـةـ .

لـكـنـ ، لـابـدـ هـنـاـ مـنـ بـعـضـ الضـبـطـ ذـيـ الطـابـعـ المـنهـجيـ ، فـقـبـيلـ كـلـ شـيـءـ لـمـ تـكـنـ تـسـمـيـاتـ التـيـارـاتـ الأـدـبـيـةـ دـائـمـاـ تـسـمـيـاتـ مـعـتـمـدـةـ عـنـ

المشاركين في هذه التيارات نفسها بل كانت - وهذا ما حدث في أغلب الأحيان - تسميات خارجية أطلقها النقد المعادي كألقاب للسخرية .

الرومانسية هي أنموذج للمدرسة الأدبية التي دخلت الحرب واعية ، لتقف في مواجهة التيار التقليدي الذي كان يسمى أثناء تلك الحرب بالكلاسيكية ، وهذا ما حدث فعلاً في ألمانيا على الأقل ، إذ طرح الشليغيليون* المصطلح الجديد شعاراً لذهبهم الأدبي ، وبعد ألمانيا تداولت إيطاليا هذا المصطلح ثم فرنسا فبولونيا ، فروسيا . أما إنكلترا فلم تعرف مصطلح الرومانسية عند وردذورث (WORDSWORTH) أو كولريdge (COLERIDGE) القريين جداً من الرومانسيين الألمان في الفترة الزمانية وفي الحتويات الإبداعية ؛ ولا عند معاصريهما من الشبان أمثال والترسكوت (WALTER SCOTT) وبايرون (BYRON) وشللي (SHELLEY) . وكما هو معروف فقد تعرف بایرون متأخراً جداً - مع بعض الدهشة - من خلال كتابات جيرمينيادي ستال (DE STAEL) وأوغست شليغل (SCLEGEL) إلى المناقشات المختتمة في العالم بين الكلاسيكيين والرومانسيين ، علماً أنه لم يصنف نفسه إطلاقاً بين هؤلاء الآخرين . وعلى الرغم من أن مصطلح الرومانسية الإنكليزية " ENGLISH ROMANTICISM " كان قد سُجل منذ عام ١٨٣٦ / في كليب انكليزي مغمور مكتوب للقراء الروس (١١) على ما يليه ، فإنه حتى في نهاية القرن التاسع عشر ؛ يسمى البروفسور هيرفورد (SH HERFORD) ذلك العصر الأدبي بأنه عصر وردذورث (١٢) . ولم يترسخ مصطلح " الرومانسية الإنكليزية " أو " المدرسة الرومانسية الإنكليزية " في الاستعمال التاريخي إلا بتأثير أساسي و مباشر من علم الأدب الألماني (١٣) .

* الشليغيليون : نسبة إلى الأخوين شليغل (فريدريك ١٧٧٢ - ١٨٢٩) الناقد والمفكر والكاتب وواحد من أهم منظري الرومانسية ؛ و (أوغست ١٧٦٧ - ١٨٤٥) الشاعر والناقد والمنظر الرومانسي .

انتشرت كلمة رومانسي (ROMANTIC) بمعناها القديم المرتبط بروايات الفروسيّة (ROMANCE) - ذات الطابع الفانتازى اللاعادي ، والغرائبي الذي يتعجّل بلوحات الطبيعة الرومانسية ، والقلق الروحي - في إنكلترا بالذات في فترة ما قبل ظهور الرومانسية . وكانت هذه الكلمة نواة لتسمية التيار الأدبي الجديد في مختلف اللغات الأوروبيّة ؛ في حين بقيت في الاستعمال الإنكليزي الدارج بمعناه القديم الذي لا يحمل طابعاً اصطلاحياً^(١٤) . حتى إن العالمين الأميركيين فيلبس (PHELPS) وبيرس (BEERS) الرائدين في استخدام المصطلح الجديد في البلاد الناطقة بالإنكليزية فهما أن جوهر الرومانسية الإنكليزية هو "بعث القرون الوسطى" فقط . أو بحسب كلمات بيرس : "إعادة صياغة حياة العصور الوسطى وفكّرها في الأدب والفن الحديثين"^(١٥)

أيفهم من هذا يا ترى أن الرومانسية لم تكن موجودة في إنكلترا بسبب عدم وجود مصطلح "الرومانسية" ، وأن بايرون الذي لم يع رومنسيته ذاتياً - مثله في ذلك مثل وردذورث وكولريдж ووالترسكوت - لم يكن رومانسياً؟!

وانطلاقاً من وجهة النظر المقارنّية يمكن القول إن وردذورث وكولريдж كانوا رومانسيين مثلهما مثل تيك (TIECK)* ونوفاليس (NOVALIS)** ممثلي الصوفية في الشعر الألماني ؛ وكان والترسكوت مرتبطاً "ببعث القرون الوسطى" الرومانسية في الأدب الأوروبي ؛ في حين ارتبط بايرون بالفردانية الرومانسية التي اجتاحت أوروبا كلها .

* لودفيغ تيك : (١٧٧٣ - ١٨٥٣) أديب الماني رومانسي المترجم .

** نوفاليس : (١٧٧٢ - ١٨٠١) اسمه الحقيقي فريدریک فون هاردنبرغ (VON HARDENBERG) فیلسوف وشاعر الماني رومانسي المترجم .

وينهض سؤال من الصنف نفسه عند تحديد المكانة التاريخية لكلٍّ من بليزاك (BALZAC) وستيندال (STENDHAL)، إذ عَدَ الكاتبان نفسيهما أيام الشباب في معسكر الرومانسيين، حتى إن ستاندال شارك مباشرة

في الثورة الفرنسية "REVOLE TE ROMANTIQUE" بكتابه (راسين وشكسبير ١٨٢٣)؛ لكن مؤرخي الأدب السوفيات يعدون الاثنين من المثلين التقليديين للواقعية الفرنسية والعالمية، كما سلك المقارني الأمريكي فريدرick الطريق نفسها عندما وضعهما في كتابه "تخطيط عام للأدب المقارن من ذاتي إلى أوينيك" في الفصل المخصص للواقعية (١٦). وقد انتقد بليزاك فيكتور هِيجو انتقادات متواصله بدءاً من مقالته ضد (إرناني) / ١٨٣٠ / منطلقاً في ذلك من موقع الواقعية علمًا أنه كان يعَد نفسه نصراً مخلصاً للرومانسية في مواجهتها للرومانسية الكاذبة.

إضافة إلى ذلك لم ينظر كتاب فرنسيون متأخرون زمنياً - بينهم من هو واقعي ومن هو طبيعي - من شامفليري (CHAMPHLEURY) وحتى زولا (ZOLA)، إلى بليزاك (١٧) على أنه رومانسي بل نظروا إليه كما نظروا إلى سلفه القريب ومعلمه المباشر (١٨).

وفي هذا السياق كان مصطلح الواقعية (REALISM) الذي تهياً له انتشارٌ واسع جداً، بوصفه تسمية لاتجاه أدبي، مطرداً بهذا المعنى ومستخدماً في الاستعمال الفرنسي - وفي الاستعمال الأوروبي الواسع والشامل في حوالي عام ١٨٥٠ على ما يedo - على أيدي جماعة من كتاب الطراز الثاني يتزعمهم شامفليري.

وقد اقتفي هذا الأخير أثر معلمه الرسام كوربيه (COURBET) فدعا مع زملائه قليلي الأهمية بالقدر نفسه الذي كان هو عليه (أمثال ديورانتي، وأرنست فيدو) إلى تصوير الحياة اليومية على ما هي عليه

دون تصنع ، وإلى تصوير حياة العمال والبرجوازيين الصغار دون تقويم ذاتي ، ودون تصوير الآفاق الاجتماعية العريضة ، بنثر بسيط ومتعدد وقريب من الأساليب المحكية (١٩) .

هل ينبغي علينا أن نبدأ وفق هذا الأساس التاريخي ، تاريخ الواقعية في أوربا بوصفها تياراً أدبياً من شامفليري وديورانتي وليس من بلزاك وديكنز (DICKENS) اللذين لم يطلقا على نفسيهما البتة صفة " الواقعى "؟.

تعد واقعية القرن التاسع عشر الكلاسيكي اتجاهأً أدبياً ظهر بعد الثورة الفرنسية في ظروف طور المجتمع البرجوازي الأوروبي ونضجه ، التي جعلت في الإمكان تصوير الحياة الاجتماعية تصويراً انتقادياً صادقاً من خلال تصوير البيئة والشخصيات الاجتماعية المنذجة . ومن هذا المنطلق فإن بلزاك وديكنز هما المؤسسان الحقيقيان للواقعية الأوروبية بمعناها الواسع علماً أنهما كتبَا نثراً لم يعوا ماهيته .

في بعض الحالات لم يكن المصطلح الذي نستخدمه في الوقت الراهن لتسمية تيار أدبي عالمي معروفاً البتة عند معاصريه الذي لم يعود ذاتياً وحدة نزعاتهم الفنية والفكرية وترابطها . لكن ، ومهما يكن من أمر فإننا لا نستطيع أن نعد هذا المصطلح تصوراً تعسفياً من اختراع الباحثين ، بل هو ذو دلالة تعكس الواقع التاريخي . وإلى هذا الصنف يُمْتَ مصطلح (الباروك) الذي استخدم لنعت الأدب في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر .

إن مصطلح (الباروك) - كما هو معروف - يرجع في أصله إلى الفنون الجميلة وقد حصل على محتوى جديد ومعاصر في أعمال عالم الفن هـ . وولفلين (H. WOLFLIN) الذي كان أول من استطاع فهم (الباروك) على أنه ليس عصر انحطاط المثالية الفنية للرينيسانس في الفنون الجميلة بل على أنه نظام في مستقل ومتكمال .

وقد وصف ولفلين العلامات المميزة لهذا الاتجاه — مقارناً إياها مع الرئيسيانس — توصيفاً غائباً في الدقة (٢٠). ويمكن أن تطبق مقولات ولفلين في أسسها الجمالية العامة — كما لاحظ هو نفسه — على ظواهر مشابهة في أدب القرن السابع عشر، وهذا ما تم فعله بمبادرة ف. شتريش (F. STRICH) (٢١) وذلك في دراسته للشعر الألماني؛ لما يسمى بمدرسة الشيليزية *

(غريفيوس HOF MANNSWALDAU GRYPHIUS ، و هوفمانسفالدار) وغيرهما؛ ومن ثم تتالت الدراسات حول ظواهر مشابهة في آداب أوروبا الغربية كالمارينية في إيطاليا (MARINISM) والغونغورية (GONGORISM) في إسبانيا ، والمدرسة الميتافيزيقية في إنكلترا ، والبريسوزية (PRICIEUX) ** في فرنسا .

وإذا نظرنا إلى مصطلح الباروك على نحو أوسع فسنجد أن الكثرين من شعراً عصر النهضة الكبار المتأخرین زمنياً تاسو (TASSO) في إيطاليا ، وكالديرون (CALDIRON) في إسبانيا ، ومعاصري شكسبير المتأخرین في إنكلترا ، وممثل الكلاسيكية السابقة زمنياً كورني (CORNEILLE) في فرنسا ، كانوا مرتبطين بالباروكية؛ ومن ثم ؛ نتيجة للتوسيع الشديد ، وعدم الاحتراز في استخدام المصطلح ، يمكن أن تنتهي إلى أدب الباروك إبداعات شكسبير المتأخرة زمنياً ، وكذلك أعمال فيغا كاربيو (VEGA CARPIO) وسرفانتس (٢٢) .

* المدرسة الشيليزية : نسبة إلى مقاطعة سيليزيا التي انجحت عدداً كبيراً من الشعراء والأدباء في العصر الباروكي ، شكلوا مدرستين أدبيتين سميتا المدرسة الشيليزية الأولى والثانية المترجم.

** البريسوزية والغونغورية والمارينية ... تنويعات مشابهة لاتجاه واحد في أدب الباروك ، وقد تطلع ممثلو هذه المدارس نحو المثال الكورتوازي الأنيدق ، وتزيين الشكل ، والاهتمام بالمرأة المترجم.

لقد كان لولع الأدباء والنقاد المعاصرين بالخصائص الفنية للأسلوب الباروكي ، ولأنبهارهم بالرؤية الكونية التي أتاحت هذه الخصائص أثرًّا جوهريًّا في اكتشاف الباروكية بوصفها اتجاهًا أدبيًّا مستقلًا ؛ أضف إلى ذلك ما للتيارات الشعرية والنقدية الحداثية الأوروبية المشابهة من أثر في هذا الاكتشاف ^(٢٣) .

هل يحق لنا ياترى أن نشك في وجود الأدب الباروكي مجرد أن أدباء لم يعرفوا هذا المصطلح ، ولم يكونوا على وعي بانتماهم لهذا الاتجاه الأدبي النوعي الجديد ؟ (علمًا أنهم وعوا ذلك إلى حد ما) .

لقد طغى هذا المصطلح التاريخي لأدب المعاصر على سلسلة من المصطلحات الخاصة والأقل انتشاراً التي سبق أن أشرنا إليها ، والموجودة ضمن أطر الأداب القومية مثل الغونغورية والمارينية والسيليزية والبريسوزية ... والتي كانت بالنسبة إلى آداب عصرها ظواهر واقعية تماماً ، ولا سيما بالنسبة إلى الكلاسيكية التي أتت لتحل محل الباروكية .

الشيء الجديد الوحيد هنا هو المفهوم " فوق القومي " الأكثر عمومية الذي ينضوي تحته " القومي " الأكثر خصوصية . إنه " أنظمة مصغرة " في إطار " نظام كبير " واحد ، وهذه الأنظمة المصغرة متمايزـة - على درجات مختلفة - في دلالاتها القومية أو الذاتية ^(٢٤) .

يلاحظ التمايز أو التفاوت (DIFFERENTIATION) الكبير بين المدارس والاتجاهات الأدبية ، على نحو خاص ، في إطار الحداثة (MODERNISM) .

إنني أستخدم مصطلح الحداثة بوصفه مصطلحًا واسع الاستيعاب وموضوعياً ، يستوعب بمجموع ظواهر الأدب الحديث منذ ثمانينات القرن المنصرم حتى أيامنا هذه ؛ هذه الظواهر التي تشكلت كردة فعل ضد الواقعية . فكلمة الرمزية (SYMBOLISM) تسمُّ دائرة أصغر من الظواهر داخل الحداثة ؛ أما الديكاديـية *

* الديكاديـية : مصطلح مشتق من الأصل اللاتيني (DECADENTIA) أي الانحطاط . وقد أطلق على الظواهر المتأمرة والانحطاطية في فن نهاية القرن التاسع عشر ، والمشتلة في التشاؤم ، والفساد ، وبتحمـيل الانحطاط الأخـلاقي واللاجتماعية . المترجم .

(DECADENCE) - كما كانوا يقولون في نهاية القرن الماضي - فإنها تشمل عنصر تدني القيم (عصر الانحطاط) .

لقد مثل الحداثة على امتدادها الزمني وامتداد وجودها الجغرافي عدد كبير من المدارس الأدبية والحلقات ؛ ومن بينها ظهرت الرمزية في فرنسا وحصلت ، دون غيرها ، في زمانها على انتشار عالمي واسع . وتحدث الباحثون كثيراً ، في أوقات مختلفة عن الانطباعية (IMPRESSIONISM) ، والتعبيرية (EXPRESSIONISM) مقتبسين بذلك مصطلحات الفنون الجميلة - (حصل هذا بالنسبة إلى المصطلح الأول في أعمال تاريخ الأدب على نحو خاص ، أما بالنسبة إلى الثاني فقد حصل بما يوافق التسمية الذاتية للمدرسة الأدبية الفنية الألمانية) - وتحدثوا عن المستقبلية (FUTURISM) في الأدبين الإيطالي والروسي علمًا أن ليس بينهما نقاط تلاقٍ ؛ وعن الأكمييزم (ACMEISM) * في الأدب الروسي ؛ وعن التقليدية الجديدة في أوروبا الغربية ، وعن التصويرية (IMAGISM) في إنكلترا وعن الإنسانية (CONSTRUCTIVISM) في ألمانيا وروسيا ، وعن السريالية والدادائية والتكتيعية (CUBISM) (في فرنسا قبل كل شيء ، والمصطلح الأخير بتأثير من الفنون الجميلة) ، وتحدثوا عن حلقات أدبية كثيرة وصغيرة ، أقل أهمية ؛ ولئن حصل بعضها كالسريانية على انتشار واسع جداً فإن بعضها الآخر انحصر ضمن أطر قومية ضيقة سريعة الزوال تحت تسميات مختلفة (مثل الأكمييزم في روسيا ، والنيو كلاسيكية في الغرب) . وقد كان من باب الدارج بين حلقات الشعراء والأدباء الشبان في فترات زمنية معينة (في روسيا إبان الحرب العالمية الأولى خاصة) أن يؤسسوا شهرياً تياراً أدبياً جديداً ، ولم ينته هذا الدارج نهائياً في أوروبا بعد ؛ إذ يتحدث فريدريك في هذا الصدد عن " حلقات صغيرة استثنائية وعجيبة " (٢٥)

* الأكمييزم : مصطلح روسي مشتق من الأصل اليوناني (AKME) ومعناه الدرجة العليا لشيء ما ، أو القوة العليا . وهو ينبع تياراً أدبياً روسيًا معادياً للرمزية في الأدب الروسي في بدايات القرن العشرين . وقد تبناه شعراء وكتاب مشهورين أمثال غوميليف وماندلشتام ، وأفماتوفا ، الذين دعوا إلى فهم الواقع والتعبير عنه دون لبس أو غموض . المترجم .

ولهذه الاستثنائية مسوغها التاريخي . فعندما يكون المدفأة الأسمى للفن هو التعبير عن المعاناة الذاتية المفرقة في فرديتها و(استثنائيتها) ، التي تميز فرداً من آخر بمساعدة الوسائل الفنية المتكررة ذاتياً والتي تعد مقياساً وحيداً للتفرد الإبداعي ، وعندما لا تؤخذ بعين الاعتبار مسألة التأثير الفني في الجماهير ؛ تلك الجماهير التي كانت دائماً نصب عيني دانتي وشكسبير وبليزاك وزولا ، عندها تقود ذاتية المعاناة الفنية ، وذاتية التعبير عن هذه المعاناة إلى الاختلاف الشديد في التعبير ؛ وإن لم يظهر هذا الاختلاف بين الأفراد المبدعين ، فإنه يظهر بين المدارس المشهور منها والمغمور أيضاً ، ومن الطبيعي أن تظهر مجموعة كبيرة من "الأنظمة الصغرى" التي تميز الحداثة المعاصرة .

لكن هذه "الأنظمة الصغرى" هي في حد ذاتها "نظام كبير" عام يميز اتجاهات الفن العامة التي أضاعت صلتها بالواقع الحقيقي ، وذلك لأنها من حيث المبدأ "لاواقعية" .

وثمة أمر آخر على غاية في الأهمية : هو أن التيار الأدبي - مثله مثل أي ظاهرة تاريخية - هو نظام غير مغلق ، واقع في عملية التطور ومتقل إلى نظام تاريخي تال ، لذا فبين الاتجاهات الأدبية والأساليب الخاصة المتعاقبة التي يحل بعضها محل الآخر ، يوجد دائماً ظواهر ذات طابع انتقالي . يمكننا - مثلاً - أن نتحدث بهذا المعنى عما "قبل الواقعية" وعما "قبل الرومانسية" . لقد كان ممثلو الواقعية الأول في القرن التاسع عشر أمثال بليزاك وديكتنر وغوغول (مؤسس "المدرسة الطبيعية" في روسيا) في اختلافهم عن فلوبير ووليم تيكيري (THACKERAY) وتولستوي ، مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالرومانسية التي كانت تمثل عنصراً جوهرياً ومهماً في إبداعهم وفي منهجهم الفني . فاتجاههم النقيدي الاجتماعي القائم على تعرية الخطأ وفضحه ، هو - إلى حد كبير - ناتج عن مثالم الرومانسي الذي ألم بهم رفض الظلم والواقع اللا أخلاقي

البرجوazi . إنَّ دراسة مقارنية عميقَة لهذه الظواهر المرحلية ستكشف فيها عن الكثير من التشابهات والخطوط العامة التي أملأها التاريخ وعلى هذا الأساس فإني اعتبر اكتشاف فان تيغيم^(٢٦) لما "قبل الرومانسية" بوصفها ظاهرة أوروبية عامة ، إنمازاً كبيراً من إنمازات علم الأدب في بداية القرن العشرين . ويمكن لمفهوم "ما قبل الرومانسية" أن يوحد الاتجاهات الرومانسية الأولى التي ظهرت في أنحاء أوروبا كلها قبيل الثورة الفرنسية ، وفي إطار التنوير في القرن الثامن عشر ، إضافة إلى الكلاسيكية التنويرية . كما أن إدخال هذا المفهوم في تاريخ الأدب سيتيح في الوقت الحاضر ألا ننظر إلى الأدب الألماني في زمن كلوبشتوك (KLOPSTOCK) وهيردier (HERDER) بوصفه تاجاً معزولاً للتطور القومي الألماني بل بوصفه ظاهرة قومية خاصة ضمن الاتجاهات العامة لتطورات الأدب الأوروبية في القرن الثامن عشر .

وفي السياق نفسه يمكننا الإشارة إلى أن أي اتجاه أدبي كبير يمكن أن تظهر ضمن أطروه الواسعة سلسلة من المراحل التاريخية المتتابعة؛ فالكلاسيكية - مثلاً - على مدى سيطرتها عبر قرنين من الزمن في فرنسا لم تتغير تغيراً جوهرياً في رؤاها الكونية فحسب بل تغيرت في أساليبها الفنية أيضاً؛ فكلاسيكية فولتير التنويرية تختلف اختلافاً كبيراً عن الكلاسيكية في فترة لويس الرابع عشر (LOUIS XIV) ، إذ خضعت تراجيديات فولتير خصوصاً مباشراً للاتجاهات الإيديولوجية التنويرية وتأثرت تأثيراً مباشراً بأفكارها (التسامح الديني ، والأفكار المعادية للكنيسة وغير ذلك) . وهذا السبب بالذات رأى فولتير أن من واجبه ، عند اختياره لموضوعاته ، أن يعني مزودته الفنية (PALETTE) بأن يمتحن من بحر الموضوعات الشرقية الغرائبية القروسطية التي تقع أصلاً خارج حدود الموضوعات الكلاسيكية ، وأن يبحث عما يدعم توجهاته الجديدة بالاقتباس من "البربري" شكسبير^(٢٧) وقد سار على هذه الخطأ الكلاسيكيون الفرنسيون أيضاً وعلى رأسهم م. شينيه

(M. CHENIER) * إضافة إلى ذلك فإن التغيرات ضمن الاتجاه الأدبي الكلاسيكي الكبير ترتبط إلى حد كبير بتغيرات قاعدة الفن الاجتماعية؛ فحين كان هذا الفن مرتبطاً بالقصر والنبلاء في أيام راسين ، أصبح برجوازياً في فترة حياة فولتير ، ثم ديمقراطياً في سنوات الثورة الفرنسية . أما فيما يخص الكلاسيكية الألمانية التنويرية البيورغورية** ، والتي تظهر جليّة في نظريات فينكلمان (WINCKELMANN) *** ، وفي مسرحيات ليسنخ (LESSING) (بعض النظر عن مجادلاته مع فولتير) ، وعند كل من غوته وشيلر (المرحلة الضمارية) فإن الأصل الاجتماعي الذي انبثقت منه هذه الكلاسيكية يميزها تمييزاً حاداً عن كلاسيكية راسين وبوالو .

ومن الأمثلة الكثيرة التي تؤكد أثر التمايز الاجتماعي في اختلاف الأساليب الأدبية يمكن الإشارة إلى مثال من الأدب الروسي في نهاية القرن الثامن عشر ؛ ذلك الأدب الذي يمكن أن نسميه اعتماداً على وجهة النظر الأوروبيّة العامة أدب ما قبل الرومانسية ، إذ نستطيع أن نميز بوضوح بين عاطفية النبلاء عند كaramzin وعلى نحو خاص في شعره الوجداني وقصصه العاطفية ، وبين معاصره الديمقراطي الشوري راديشيف مؤلف " رحلات بين بيتر بورغ وموسكو " (١٧٩٠) ، كما يمكننا أن نقابل بين رومانسية جوكوفسكي المحافظ سياسياً والحالم بالماضي ، وبين الرومانسية الثورية عند بوشكين

* ماري جوزيف شينيه M. CHENIER (١٧٦٤ - ١٨١١) شاعر ومسرحي فرنسي . المترجم .

** البيورغورية نسبة إلى غونترود ببورغر G. BURGER (١٧٤٧ - ١٧٩٤) شاعر ألماني ناصر الثورة الفرنسية . المترجم .

*** فينكلمان (WINCKELMANN) (١٧١٧ - ١٧٦٨) مؤرخ فن ألماني ، وأحد مؤسسي علم جمال الكلاسيكية . المترجم .

الشاب والشعراء الديكابرين ؛ فقد اهتدى الأول بالأدب الغربي ولا سيما بمواقف غراري (GRAY*)، وفيما بعد بوالتسكوت، وبأناشيد شيلر بتأویلها الرومانسي العاطفي ، في حين وجد الثاني مثاله وأنموذجه في شعر بايرون زعيم الأدب الرومانسي في أوربا عموما .

ثمة دلالة جوهرية للاختلافات في الترتيب الزمني في تطور الآداب القومية ؛ وهذه الاختلافات ناجمة عن تباين السرعة ، والمستوى والخصائص النوعية لتطور هذا البلد أو ذاك في إطار الصيرورة العامة للتتطور الاجتماعي والتاريخي الأدبي في عصر معين . وبناء عليه يمكن للتيارات الأدبية أن تظهر بمستويات مختلفة من الجلاء والوضوح تبعاً للظروف القومية . لنقارن مثلاً بين الأشكال التقليدية للواقعية في فرنسا وإنكلترا والطابع "الإقليمي" للواقعية الألمانية ، الذي ينسجم مع مستوى تطور هذا البلد في منتصف القرن التاسع عشر ، أو التخلف الأدبي في إسبانيا مقارنة مع فرنسا في العصر نفسه .

من جهة أخرى فإن الأهمية الكبرى والتأثير العالمي لأدب الواقعيين الروس في القرن التاسع عشر أمثال تورغينيف ودوستويفسكي وتولstoi وتشيخوف وغيرهما لم يكونا متناسفين بالبتة مع مستوى التطور الاجتماعي في روسيا في تلك الفترة . لكن ، مع ذلك ، فإن الأدب الروسي الكلاسيكي بدءاً من "ابنة القطبان" لبوشكين وانتهاء "بعث" تولstoi كان دائماً مرآة لحركات التحرر في روسيا ؛ لهذا فإن الأدب الروسي الواقعي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر أخذ يؤثر تأثيراً متزايناً في الأدب التقديمي في أنحاء العالم قاطبة وذلك بفضل حماسه الاجتماعي ، وإنسانيته ، ودعوته إلى المحبة بين البشر .

* - توماس غراري (GRAY T. 1716 - 1771) شاعر إنكليزي من مثلي الاتجاه العاطفي في الأدب .

ثمة مشكلة اصطلاحية أخرى تتطلب بعض الإيضاح؛ فمصطلحات الكلاسيكية والرومانسية والواقعية وغيرها لا تستخدم لتوصيف التيارات الأدبية في عصور محددة بوصفها ظواهر تاريخية فقط، بل لتوصيف أنماط ومناهج في الفن يمكن أن تلتقيها في عصور مختلفة؛ وعلى هذا الأساس يمكن التحدث عن الرومانسية في شعر التروبادور أو في روایات الفرسية في القرون الوسطى، وأحياناً عن تيارات رومانسية في الأدب الإغريقي والروماني، ويمكن التحدث أيضاً عن الواقعية أو الطبيعية في أدب الفابليو والشفانك وفي (مسرحيات أيام المراهق) * (FASTNACHTSPIELE).

هанс ساكس (H. SACHS) **؛ وعن الواقعية في قصص بو كاتشيو أيضاً كما يمكن العثور على علامات الباروكية في بعض ظواهر الأدب اللاتيني المتأخر؛ وعلى بعض خصائص الرمزية عند دانتي، وفي الجزء الثاني من "فاوست" لغولته كما أنها نجد إشارات كثيرة إلى الانطباعية في شعر غونغورا (GONGORA) ***، وكذلك في "دون كيخوت" سرفاتس أيضاً .^(٢٧)

إن هذه المفاهيمات بعموميتها - كثيراً ما توحد في أزواج متناقضة : كأدب عصر النهضة والباروكية، أو الكلاسيكية والرومانسية، أو الواقعية والرومانسية، أو الواقعية والحداثة وغير ذلك - وتأخذ هذه المفاهيمات طابعاً لازمانياً، أو كما يقال نمطاً (تيلولوجياً) أحياناً.

* - هي تمثيليات وعروض مسرحية شعبية ساخرة، بلغت ذروتها على يدي هانس ساكس (١٤٩٤ - ١٥٧٦)

* هانس ساكس (HANS SACHS) (١٤٩٤ - ١٥٧٦) شاعر ألماني، يعد من أغرب المؤلفين الألمان إنتاجاً في عصره.

** لويس دي غونغورا (L. GONGORA) (١٥٦١ - ١٦٢٢) شاعر إسباني، مؤسس تيار الغونغورية.

(ينبغي ألا يخلط هنا بين هذه الظواهر التيولوجيَّة اللاحِقَة بالتأريخية المطلقة وتلك التشابهات التيولوجيَّة في صيرورة الأدب التاريخية التي تختنا عنها آنفاً).

وعلى ما يليه يمكن للقرنية التالية أن توسيع إلى حدٍ ما استخدام المصطلحات الخاصة بهذه المفهومات على النحو الذي أشرنا إليه : فكل اتجاه أدبي كبير يمثل مرحلة من مراحل عملية التطور الأدبي والإجتماعي ، يترافق عادة باكتشاف نوعي جديد لفهم الواقع وتقسيمه فنياً ، ويمكن - من ثم - أن تحمل هذه "الاكتشافات" على ظواهر مشابهة في الماضي لاترتبها بظواهر الحاضر أي علاقة تأثيرية أو تبادلية . وعلى سبيل المثال تعد الرومانسية والواقعية - على نحو خاص - من المقولات الجمالية والفلسفية التي حملت على هذا المبدأ : فالواقعية التي فهمت بوصفها "تصويراً صادقاً للواقع" ، أو حسب ما يقول أرسطو "محاكاة للواقع" ، أصبحت موجودة عند هوميروس ، بل حتى في الرسوم على جدران المغارات في العصر الحجري . وأظن أن هذه المقولات الشاملة والعامنة في الفكر والفن تتطلب مزيداً من الدرس الفلسفي والجمالي ؛ أما في حدود تاريخ الأدب فإنها تستخدم عادة بصورة غامضة كثيراً ماتعيق الاستخدامات الدقيقة ذات الحدود الصارمة ، وخاصة فيما يخص المصطلحات المتعلقة بالتيرات الأدبية . لذا فاني أميل إلى رأي ر.مونتانو (R. MONTANO) القائل : اذا وافقنا على أن الرومانسية يمكن أن توجد في الأديبين اليوناني والروماني أو في أدب عصر النهضة فاننا سنتهي إلى شيء واحد فقط هو التعنيف على معنى مصطلح الرومانسية^(٢٩)

من المستبعد تماماً إمكانية النظر إلى التغيرات المهمة والمنتظمة والمعاقبة تاريخياً في تطور الأدب العالمي - مثل الانتقال من الكلاسيكية إلى الرومانسية ، أو من الرومانسية إلى الواقعية ، أو من الأخيرة إلى الطبيعية أو الحداثية على أنها مجرد نتيجة لتأثير الدارج (MODE) الأدبي

الدولي الذي ينتقل من بلد الى آخر فيستوعبه البلد المتقبل اليه ويتأثر بالأنموذجات الأجنبية المستوردة . ومن غير المقنع أيضاً تفسير تبدل الأنواع والأساليب الأدبية تفسيراً فطرياً (IMMANENT) ، وهذا ما كان الشكلانيون الروس - ولاسيما شكلوفסקי - قد طرحوه قبل خمسين عاماً ؛ ولم يزل له بعض الأنصار في الغرب حتى يومنا هذا . يعتمد التفسير الفطري الفطري على مقوله التقائية في تطور الأنماذجات الأدبية ، وهذا ما يفقدنا فاعليتها ويسلخها من بحمل التقاليد الأدبية التي تنتهي اليها . ووفقاً لهذا التفسير فإن التطور في إطار أدب قومي واحد يفترض أن يتم في اتجاهات مختلفة ؟ فما بالك إذا كان الحديث يتناول آداباً قومية عديدة أنتجتها ظروف تطورية خاصة ؟ إن واقع الحال يشير إلى غير ذلك تماماً : وبعد الرومانسية انتشرت الواقعية في كل مكان ، ولم ينتشر غيرها من التيارات الأدبية وهذا ما تفترضه سنة التتابع .

إن طابع التتابع المتشابه الذي خضعت له التيارات الأدبية الدولية لا يسمح لنا أن نفسر ظهور هذه التيارات على أنه مجرد حاصل بمجموع التأثيرات الخاصة التي كانت تحدث بين حين وآخر ، بل إنه يؤكد فكرة أن تطور الأنظمة الفنية هو تطور متكملاً خاضعاً لمبدأ الوحدة والقانونية ، وأن عملية تطور الآداب لا يمكن أن تنفصل عن شروطها الفكرية والفنية عموماً .

ومن المفهوم بطبيعة الحال أن ما قدمناه لا ينفي البتة إمكانية وجود العلاقات الثقافية والتأثيرات المتبادلة أو وجوبها ؛ أي تأثيرات الآداب المتقدمة والمتطورة ، أو الشخصية الأدبية الرفيعة . لكن هذه التأثيرات لا يمكن أن تحدث إلا في حالة واحدة فقط وهي أن تنهض في الأدب المتأثر حاجة داخلية ماسة لهذا المؤثر . لقد تحدث أ.ن. فيسلوفסקי في هذا الصدد عن مقوله "التيارات الملaciaة" في الأدب

المستقبل ، وهذه التيارات بالذات هي المقدمة الأساسية والعامل الفاعل في حصول التأثير الخارجي لا "وسطاء" المصادفة "TRANSMETTEURS" وفي هذا السياق تحدّر الإشارة إلى أن أي عملية تأثير أو اقتباس لا بد أن تتفق حتماً مع تحويل (TRANSFORMATION) إبداعي للأنموذج المقتبس ، وتكييف له مع تقاليد الأدب المستقبل بخصوصياتها الاجتماعية والتاريخية والقومية ، وكذلك مع المخصوصيات الفردية للذات الإبداعية المتأثرة . أما فيما يخص مؤمّن الأدب الذي يرصد قضايا التأثير والتأثير فمن الواجب عليه أن يتّبعه إلى أن مسألة أوجه الاختلاف بين الأدب لا تقل شأناً ، بأي حال ، عن مسألة أوجه التشابه .

عندما نتحدث عن تبدل الأساليب والتيارات الأدبية الكبرى فنحن نتحدث ، قبل كل شيء ، عن تبدل الفكر الاجتماعي وعن تبدل الوسائل التي تعكسه فنياً . وعلى هذا الأساس العام للتبدل يصبح ممكناً وجود تشابهات بين الأدب ؛ لا في العموميات بل في المخصوصيات أيضاً كالأفكار ، والأنمودجات ، والمواضيعات ، والأنماط الأدبية ، وخصائص الأسلوب الجمالي . ولن泥土 هذه التشابهات ، في الواقع الحال ، إلا نتيجة لإعادة بناء كليلة أو جزئية لأدوات التعبير وأنظمته الفكرية عند المبدع . يمكن لإعادة البناء هذه أن تكون في وقت واحد نتيجة للتطور الذاتي الداخلي من جهة ، وللتطور الداخلي الذي حفّزه التأثيرات الخارجية ؛ لكنَّ المسيسين يقيمان ضمن علاقـة تبادلـة جدلـية بعض النظر عن فاعلـية كلِّ منها .

وبناء على ما تقدم ذكره فإن انتشار الأنواع التاريخية في مرحلة الرومانسية مثل (الرواية التاريخية ، والدراما التاريخية) كان مرتبطاً بتطور التاريخانية (HISTORISM) في المرحلة اللاحقة للثورة الفرنسية مباشرةً ، وبالتجه نحو أنموذجات الماضي القومي ومحاولة استيعابها فكريًا وفنـياً ، وكان كذلك نتاجـاً لظروف الصراع الاجتماعي الشـديد،

ولهوض الوعي القومي العام الذي انعكس في عمليات تشكل القوميات البرجوازية وفي نضالها من أجل الاستقلال وتقدير المصير .

أما تطور الأنواع العاطفية الجديدة التي تلونت - بصور مختلفة - بذاتية المبدع وعواطفه ، مثل الملحمـة الغنائية ، والمسرحـية الذاتـية (المونودرامـية MONODRAMA) * والرواـية العاطـفـية ؛ فإنه يـعكس التـناـقـض المـمـيز لـهـذهـ المـرـحـلـةـ ، بينـ الذـاـتـ وـالـجـمـعـ الـبـرـجـواـزـيـ ، وـيعـكـسـ أـخـلـاقـيـةـ الذـاـتـيـةـ الـفـرـديـةـ ، وـالـانـغـمـاسـ فيـ عـالـمـ الـمـشـاعـرـ الـخـاصـةـ . وـفيـ الـوقـتـ نـفـسـهـ مـنـ مـسـلـمـ بـهـ أـنـ تـطـورـ بـعـضـ الـأـشـكـالـ الـمـلـمـوـسـةـ لـلـرـوـاـيـةـ الـتـارـيـخـيـةـ الـأـدـبـيـةـ الـدـولـيـةـ ، وـلـتـأـثـيرـ رـوـاـيـاتـ وـالـتـرـسـكـوتـ الـتـارـيـخـيـةـ فـقـدـ اـعـتـمـدـتـ عـلـىـ إـرـثـ الـماـضـيـ الـأـدـبـيـ ، وـعـلـىـ حـوـادـثـ الـتـارـيـخـ ، وـعـلـىـ مـسـرـحـيـاتـ شـكـسـبـيرـ الـتـيـ لـمـ يـكـنـ بـعـثـهـاـ مـنـ جـدـيدـ ضـرـبـاـ مـنـ الدـارـجـ الـأـدـبـيـ فـقـطـ بـلـ عـمـلاـ تـارـيـخـيـاـ حـتـمـيـاـ يـتـرـافقـ عـادـةـ بـتـأـوـيـلـاتـ إـبـدـاعـيـةـ مـخـلـفـةـ وـتـحـوـيـلـاتـ إـبـدـاعـيـةـ لـلـأـنـمـوذـجـ الـمـقـبـسـ .

ويتكرر الأمر نفسه عند الحديث عن الأدب الواقعـيـ فيـ القرنـ التـاسـعـ عـشـرـ ، فـقـدـ كـانـ لـنـقـدـ تـنـاقـصـاتـ الـجـمـعـ الـبـرـجـواـزـيـ فيـ أـدـبـ تـلـكـ المـرـحـلـةـ أـثـرـ كـبـيرـ فيـ دـفـعـ الـرـوـاـيـةـ الـاجـتمـاعـيـةـ إـلـىـ الـمـقـدـمةـ ؛ تـلـكـ الـرـوـاـيـةـ الـتـيـ تـمـيـزـ بـأـبـطـالـهـ الـعـادـيـنـ الـمـعاـصـرـيـنـ - لـكـنـهـ طـراـزـيـوـنـ اـجـتمـاعـيـاـ - وـبـتـصـوـيـرـهـاـ لـلـخـلـافـاتـ الـمـبـذـلـةـ وـالـنـفـسـيـاتـ الـدـينـيـةـ ، وـلـتـأـثـيرـ الـمـحيـطـ الـمـباـشـرـ وـتـأـثـيرـ الـعـلـاقـاتـ الـاجـتمـاعـيـةـ ... الخـ . وـلـمـ يـكـنـ اـنـتـشـارـ هـذـاـ النـمـطـ مـنـ الـرـوـاـيـاتـ نـتـاجـاـ لـلـتـأـثـيرـاتـ الـأـدـبـيـةـ الـدـولـيـةـ لـبـلـزـاكـ أوـ دـيـكـنـزـ أوـ زـوـلـاـ بـلـ

* المـونـوـدرـاماـ : كـلـمـةـ منـحوـنةـ مـنـ كـلـمـيـ (مـونـوـ MONOـ) أـيـ الـوـاحـدـ أوـ الـوـحـيدـ ، وـ(درـاماـ) وـ(مـونـوـدرـاماـ) مـسـرـحـيـةـ تـؤـدـيـهاـ شـخـصـيـةـ وـاحـدةـ ، وـتـعـتـمـدـ اـعـتـمـادـاـ أـسـاسـيـاـ عـلـىـ الـمـونـوـلـوجـ .

نتاجاً لتلك العلاقات الأدبية الاجتماعية التي هيأت لظهور هؤلاء الأدباء الكبار وظهور تأثيرهم العالمي .

لم تعد فكرة السبيبة الشرطية في التعامل مع الظواهر الأدبية منتشرة في علم الأدب الغربي المعاصر ؛ بل إنها أصبحت مرفوضة بالإجمال مثلها في ذلك مثل نظرية الحتمية (DETERMINISM) . وهذا ما يجعلنا نطرح السؤال التالي :

ألا يؤدي هذا الرفض إلى تحويل تاريخ الأدب (بل التاريخ عموماً) إلى فرضي من المصادفات الفردية غير المتوقعة ؟! لن أدخل هنا في بحث الأسس الفلسفية التي يرتكز عليها رفض ما يُسمى " بالحتمية التاريخية " التي بدأت مع ريكيرت (RICKERT) * واستمرت حتى ظهور المنهج البنوي . لكنني سأقول فقط : إن مفهوم الحتمية التاريخية ، أو السبيبة في الظواهر الأدبية (مثلها في ذلك مثل الظواهر الاجتماعية عموماً) ليس مطابقاً نهائياً لمفهوم الحتمية الميكانيكية المستخدمة في العلوم الرياضية ؛ ولا ينفي وجود طرق متعددة الأشكال لتطور الأدب لا سيما في حال وجود تفاعل معقد لعوامل التطور وظروفه .

لأيعقل إطلاقاً ، لا يجوز أن يوافق الباحث على استثناء العوامل والحقائق الاجتماعية من إطار البحث في تطور الأدب ، لأن عملية التطور هذه تتم في "اللاعلاقة" أو في الفراغ كما فعل الشكلانيون الروس على مايدو . إننا لانستطيع أن تخيل إطلاقاً إمكانية أن تستثنى من دراسة هجائيات سويفت (SWIFT) ذلك السياق السياسي الذي يحدد مضمون هذه الهجائيات ، أو أن تبحث مأسى فولتير وقصصه الفلسفية دون أن تأخذ بعين الاعتبار مواقفه بوصفه الزعيم الأدبي للنهضة الفرنسية ، أو أن تتحدث عن التنظير المسرحي عند ديلدرو

* هنريش ريكيرت H. RICKERT (١٨٦٣ - ١٩٣٦) فيلسوف ألماني ، مؤسس مذهب الكانتية الجديدة . المترجم .

(DIDEROT) ونصلت عن هدفه الأساسي الذي وضعه نصب عينيه وهو تأسيس دراما برجوازية جديدة ، لنظارة برجوازين جدد . إن فعل شيء كهذا يعني أننا نغض الطرف عن الحقائق الأدبية الواقعية ، أو - إذا استخدمنا المقارنة مع حقل اللغويات المجاور - أننا ندرس بنى الكلمات دون أن نأخذ معاناتها بعين الاعتبار .

إن الشرط الاجتماعي لتطور الأدب هو على ما أعتقد أمر بديهي بذاته ولا يجوز استثناؤه من إطار الدراسة ؛ وهذا لا يعني وجود تطابق بين أصل الكاتب الاجتماعي وبين الإيديولوجية التي يعتنقها .

إذا كان هلموت هاتزفلد (H. HATZFELD) قد حدد الباروكية بأنها " أدب معادٍ للإصلاح " ^(٣٠) ، فإنه علينا ألا نفهم هذا الموقف فهماً يعني أن كل أديب في عصر الباروكية يجب أن يكون يسوعياً ، أو على الأقل كاثوليكياً في عقيدته ، وأن انتشار الباروكية في البلاد الجermanية والبروتستانتية كان ظاهرة ثانوية أو مجرد تقليد للأنموذجات الكاثوليكية الرومانية الجنوبية ^(٣١) .

إن إيديولوجية " معاداة الإصلاح " هي أكبر بكثير من ذلك التباين الديني بين الكاثوليكية والبروتستانتية ، ولها جذورها الاجتماعية في عملية إعادة الإقطاعية إلى موقعها في جزء كبير من أوروبا (إيطاليا وإسبانيا وألمانيا) ، وفي الصراع الدائر بين البرجوازية الناهضة وقوى الإقطاع الرجعية في بلدان أوروبية أخرى (إنكلترا وهولندا وفرنسا) .

لقد حدد كارل ماركس الرومانية بأنها " أول ردة فعل على الثورة الفرنسية ، وعلى الإصلاحية المرتبطة بها " ، وهذا التحديد يخص المقدمات التاريخية والمحيط الاجتماعي للرومانية الأولى ، أما ردة الفعل التي تحدث عنها ماركس فقد كانت متغيرة و مختلفة تبعاً لاختلافات

* معاداة الإصلاح حركة ماسية دينية ظهرت في أوروبا الغربية في القرنين ١٧ - ١٨ ، معارضة للإصلاح الديني .

الطبقات الاجتماعية ، واختلاف الشعوب والفترات الزمنية ، وهذا ما يبين تعددية الأشكال المختلفة والمتباعدة للأدب الرومانسي وسرعة انتشارها .

إنني أميل إلى الاعتقاد بأن تعدد أشكال الحداثة المعاصرة (منذ ثمانينات القرن التاسع عشر ، حتى ستينيات القرن الحالي) يعدّ نتيجة لأزمة الوعي البرجوازي ، علماً أن الكثير من نتاجات الأدباء الحداثيين يشغل مكانة رفيعة في الأدب العالمي ، وهذا مت حصل - بالنسبة - مع الكثير من نتاجات الأدب الباروكي على الرغم من علاقة الباروكية بمعاداة الإصلاح .

تقييم المقارنة (COMPARATISM) الغربية المعاصرة ، نظرياً وتطبيقياً ، وزناً كبيراً للتفريق بين الأدب العام (LITERATURE) والأدب المقارن (LITERATURE COMPAREE) . وبحسب هذا التفريق يهتم الأدب المقارن بمعناه الحرفي والضيق بدراسة علاقات التبادل بين أدبين ، أو أدبيين أو اتجاهين ... الخ ، أي أنه يهتم اهتماماً خاصاً بدراسة "تأثيرات الأدبية" ب مختلف صورها ، في حين يدرس الأدب العام الظواهر المشتركة بين الآداب كلها أو الكثير منها .

لقد دافع ب.ف.تيغيم دفاعاً شديداً عن فكرة "الأدب العام" "بوصفه حقلًا علمياً متميزاً (٢٢) ، وانطلق في طروحاته من تمييز دراسات "العلاقة الثنائية" القائمة بين الواقع الأدبي من دراسات الظواهر المشتركة في أداب عديدة (مثل الأوسانية* (OSSIANISM) التي بدأ بها بحثه العلمي) . يقول تيغيم : "نطلق تسمية "التاريخ العام

* الأوسانية (OSSIANISM) حركة شعرية ظهرت في مرحلة بدايات الرومانسية ؛ ترى أنموذجها الفني في الأشعار النسوبة إلى أوسيان المحارب الكلبي الذي يفترض أنه عاش في القرن الثالث الميلادي .

للأدب " أو " الأدب العام " على طائفة من الأبحاث تتناول الواقع المشتركة بين عدد من الآداب ، سواء في علاقاتها المتبادلة أو في انتظامها بعضها على بعض " . فنحن لا نستطيع أن نفهم الظاهرة الأدبية العالمية بوصفها ظاهرة كلية متكاملة عن طريق الجمع البسيط لعدد من المقارنات بين الأزواج ، و " لا يجوز لنا أن نؤلف من عدد من الأعمال عن شيلر في فرنسا ، وفي بولونيا ، وفي إيطاليا ... كتاباً عن شيلر في أوروبا " .

من ناحية أخرى ، لا يجوز أن تدرس العلاقات " الثنائية " - كما هو الحال في الأدب المقارن التقليدي - على أنها سلسلة من " اللقاءات " بين الكتاب تقوم على التجربة والمصادفة ، ولا يجوز أن تعطى أهمية مبالغ فيها كأنها الحقيقة الأولى ، والعامل الأساسي في تطور الأدب . لقد حاولنا أن نبين من خلال الأمثلة التي سقناها عن التأثيرات العالمية لروايات والرسكوت التاريخية وملامح بايرون العاطفية ، أن كل واقعة تأثير أدبية فردية لا بد أن تدرج ضمن السياق العام لتطور الأدب العالمي ، فتصبح بذلك ذات أساس اجتماعي تاريخي ، وتحظى بخصوصيتها الأدبية ، وعلى أساس هذا المبدأ ، لا غير ، يجب أن نقترب من المصير الأدبي " للأوسيانية " حتى تثال مكانتها وتفسيرها ضمن ما يسمى " ما قبل الرومانسية " الذياكتشفه فان تيغيم نفسه ، بوصفه مرحلة منطقية في تطور الأداب الأوروبية في فترة ما قبل الثورة الفرنسية .

يتضح مما تقدم أن بناء الأدب العام والكشف عن قوانينه الخاصة لا يمكن أن يتم إلا إذا فهمنا عملية تطور الأدب من خلال وحدتها ، ووحدة قوانينها باعتبارها جزءاً من الصيغة التاريخية العامة . ومن الضروري أن يعتمد هذا البناء على الدراسة المقارنة للأداب ، أو بحسب المصطلح المتعارف عليه " علم الأدب المقارن " الذي يأخذ بعين الاعتبار توازيات التطور الأدبي ، وما تستدعيه من تشابهات نمطية

(تیبولوجیة) بين الآداب ، ويأخذ بعين الاعتبار أيضا وجود المبالغات الأدبية الدولية "التأثير" و "الاقتباس" المشروطة بوجود التوازي ، والمرتبطة معه ارتباطاً وثيقاً .

وبطبيعة الحال فإن الأدب العام الأصيل ، لابد أن يتجاوز المركزية الأوروبية السائدة في علم الأدب التقليدي الغربي ، ويجعل تاريخ الأدب تاریخاً للأدب العالمي حقاً ، وليس تاریخاً لعموم أوروبا فقط أو - على نحو أضيق - لأوروبا الغربية فقط . إنني لا أرى مسوغات لتمييز أوروبا الغربية من غيرها ، وجعلها عالمًا ثقافياً وأدبياً متفرداً ؛ اللهم إلا ما اعتدنا عليه من أفكار خاطئة وأوهام تاریخية .

لذا إن على علم الأدب العام أن يوسع أطر بحثه - بمعرفة تامة ومسؤولية علمية - لتشمل ، فضلاً عن الآداب الجermanية واللاتينية ، الآداب السلافية والكلتية والفنلندية وآداب شعوب بحر البلطيق ؛ كما يجب أن تجد آداب الشرق الآسيو أفريقية قديمها وحديثها مكاناً لائقاً بها ضمن الآفاق الواسعة لهذا الضرب من البحث العلمي .

إن تاريخ الآداب الإغريقية والرومانية والأوروبية القروسطية هو بحاجة ماسة إلى دراسات معتمدة تتناول التأثيرات الثقافية والأدبية التي تركتها فيها الشرق القديم والقروسطي الذي كان متقدماً على أوروبا في تطوره الحضاري العام في تلك العصور . ونحن نتحاشى مثل هذه القضايا بسبب معرفتنا القليلة بها . لكن ، لكي نفهم فيها علمياً وصحيحاً صيورة الأدب العالمي ، يجب علينا أن نتخلّى ، قبل كل شيء ، في تقريرنا من آداب الشعوب التي لا نعرف عنها إلا القليل بسبب نأيها الجغرافي عن العالم الأوروبي ، أو بسبب تخلف نموها الثقافي ووقعها تحت هيمنة الاستعمار الأوروبي الرأسمالي ، عن صبغة الغرائبية التي تميز رؤيتنا لتلك الشعوب ، والتي تمثل ، مثلاً ، في تخيلنا لصورة الصينيين في الفن الأوروبي في القرن الثامن عشر ، أو في تضخيم تماثيل الزنوج في الفن الحديث الأوروبي الغربي .

وبتعبير آخر لا بد أن نكشف في آداب هذه الشعوب عن القوانين التاريخية والثقافية العامة التي خضعت لها - مثلها في ذلك مثل غيرها - مع الأخذ بعين الاعتبار بعدها الجغرافي وخصوصياتها القومية التي تشكلت عبر قرون طوال .

أدخل اختصاص ما يسمى بالأدب العام في مناهج كليات الآداب في روسيا منذ ثمانينات القرن الماضي ، لكن الدراسات المتعلقة بهذا الاختصاص لم تكن في حقيقة الأمر إلا دراسة لآداب أوروبا الغربية بوصفها دراسات متممة لمقررات الأدب الروسي ، مثلها في ذلك مثل دراسة الآداب السلافية . وقد تأسست منذ تلك الفترة أقسام خاصة بالأدب العام في جامعات المدن الروسية الكبرى مثل موسكو وبيتبروغ وكيف وخاركوف وأوديسا ، وفي جامعات أخرى أيضاً لكن بصورة مؤقتة . أما في بيتبروغ فقد ترأس هذا القسم منذ عام ١٨٧٠ / البروفسور والأكاديمي ألكسندر فيسيلوفسكي المؤسس الحقيقي لعلم الأدب المقارن في روسيا . والذي انطلق في كتابه غير المكتمل "الشعرية التاريخية" (١٨٩٣ - ١٩٠٣) من مبدأ دراسة تطور الأدب العالمي بوصفه عملية واحدة لها قوانينها وشروطها الاجتماعية .

إضافة إلى ذلك فقد صدر في روسيا عدد من الكتب التعليمية الخاصة "بالأدب العام" ؛ لكنها حصرت اهتماماتها بآداب أوروبا الغربية كي تتناسب الاحتياجات التدريسية ؛ وهنا لابد من أن نبه إلى حالة استثنائية مهمة هي الكتاب ذو الأجزاء الأربع المسمى بالأدب العام ، الذي وضعه نفر من العلماء بإشراف كروش ، وكيربيتشينكوف وقد تناول هذا الكتاب الآداب السلافية ، والشرقية (الفرعونية والبابلية والعبرية القديمة والمندية والصينية والعربية والتركية) فضلاً عن الآداب الإغريقية والرومانية والأوروبية الغربية^(٢٢) . ومن الطبيعي لا يتجاوز مفهوم وحدة عملية تطور الأدب العالمي - وفق منهجية هؤلاء المؤلفين - مجرد مجموع مرتب زمنياً للظواهر المتوازية .

أما في الفترة السوفياتية فقد نهضت أمام مؤلفي كتب بهذه قضية جديدة هي جمع المواد الأدبية لمختلف شعوب أوروبا وتنسيقها في إطار عملية تاريخية أدبية واحدة تخضع في تطورها لقوانين اجتماعية تاريخية . وقد صدر عدد من الكتب التعليمية التي حاول مؤلفوها تحقيق هذا المبدأ على أساس الفهم الماركسي لصيغة التاريخ في خصوصيته الأدبية ؛ وأول كتاب بين هذه الكتب ظهر عام ١٩٤٧ تحت عنوان " تاريخ الآداب الغربية في القرون الوسطى وعصر النهضة " .

يجري العمل في الفترة الراهنة في معهد الأدب العالمي التابع لأكاديمية العلوم السوفياتية من أجل إنجاز كتاب جماعي في عشرة أجزاء يحمل عنوان " تاريخ الأدب العالمي " * ، ويساهم في إنجازه عدد كبير من المختصين بالأداب المختلفة . وسيساهم هذا الكتاب في وضع نهاية "للمركبة الأوروبية" في فهم حدود "الأدب العالمي" ، ولن يهتم هذا المشروع بإبراز تطور الأدب العالمي على أنه مجرد جموع بسيط لحقائق ميدانية بل سيحاول الكشف عن قوانينه الداخلية على أساس نظرية التطور التاريخية الماركسية .

١٩٦٧

* صدر منه حتى عام ١٩٩٠ ستة مجلدات . المترجم .

الهوامش :

- ١- لمزيد من التفصيل انظر : جيرمونسكي ف.م.، قضایا الدراسات التاريخية المقارنة للأدب ، الكتاب الحالي ، ص ٦٦ وما بعدها ؛ ٢) علم الأدب المقارن وقضية التأثيرات الأدبية ، نشرة قسم العلوم الاجتماعية في أكاديمية العلوم ، ١٩٣٧ ، العدد ٣ ص ٣٨٣ - ٤٠٣) دراسات في الأدب المقارن منشورات سلافونيك أو كسفورد ، ١٩٦٧ ، مج ١٤ .
- ٢- انظر على سبيل المثال : ويلك ر.، "أزمة الأدب المقارن" ، ١٩٥٩ في كتابه مفهومات نقدية ، نيواهن ، ١٩٦٥ ، ص ٢٨٢ - ٢٩٥ .
- ٣- جيرمونسكي ف.م.، العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب بوصفها قضية مقارنية ، الكتاب الحالي ، ص ١٨ وما يليها .
- ٤- للتفصيل ، انظر : جيرمونسكي ف.م.، الشعر الشعبي البطولي . دراسات تاريخية مقارنة ، موسكو لينينغراد ، ١٩٦٣ ؛ وقارنه مع : باردا من.م.، الشعر البطولي ، لندن ، ١٩٥٢ .
- ٥- انظر على نحو خاص : إيكير لورنس ، الحب العذري العربي والبروفينسي والألماني . دراسة في تاريخ الموتيف ، برلين لايزينغ ، ١٩٣٤ ؛ أما نظرية البروفسور المستعرب ريبيرا ، التي تعتمد على المقارنة بين شعر التروبادور البروفينسي ، وزجل ابن قرمان الشعبي ، فإنها غير مقنعة على ما أعتقد ، بسبب الخلاف الشديد في المضمونات بين هذين الضربين من الشعر .
- ٦- تيغيم ب.ف.، تاريخ الأدب الأوروبي والأمريكي منذ عصر النهضة وحتى وقتنا الراهن ، باريس ، ١٩٤١ ؛ فريدرريك ف.، تحطيط عام للأدب المقارن من دانتي إلى أونيل ، شابل هيل ، ١٩٥٤ .
- ٧- لوفيجو أ.أو. : مقالات في تاريخ الأفكار ، بالتيمور ، ١٩٤٨ ، ص ٢٢٨ - ٢٥٣ ؛ ريزوف ب.غ. حول التأثيرات الأدبية ، قضایا الأدب ، ١٩٥٧ ، ١٤ ، ص ٩٤ .

- ٨- ويلك ر.، "مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي"، في كتاب مفهومات نقدية، ص ١٢٨ - ١٩٨؛ وقارن أيضاً مع سوكولوف أ.ن.، "حول قضايا الرومانسية، مجلة قضايا الأدب، ١٩٦٣، ع ٧٤، ص ١١٨ - ١٣٧.
- ٩- ويلك ر. و أوستن وارين ، نظرية الأدب ، نيويورك ، ١٩٥٦ ، ص ٢٥٦ .
- ١٠- فريدريك ف. تخطيط عام ... ص ٢٥٥ .
- ١١- شوت.، تخطيط عام للأدب الإنكليزي ، ١٨٤٩ ، وكما يشير ويلك فإن شو قد وضع كتابه التعليمي للتدريس في مدارس بيتسبرغ حيث علم اللغة والأدب الإنكليزيين ، ومن المحتل أنه استخدم هذا المصطلح الذي كان تبلور في روسيا وفي أوروبا كلها منذ زمن بعيد . انظر ويلك "مفهوم الرومانسية ... "ص ١٢ .
- ١٢- هرفوردش.، عصر ورددورث ، لندن ، ١٨٩٥ .
- ١٣- انظر الكتاب المهم في هذا الصدد : براندل ، إليوس ، كولريдж والمدرسة الرومانسية في إنكلترا ، ستراسبورغ ، ١٩٨٦ .
- ١٤- ألمان ر.، و غوتهارد ،ن.، تاريخ مفهوم الرومانسية في ألمانيا ، برلين ، ١٩٢٧ .
- ١٥- فيلبس و.ر.، الحركة الرومانسية الإنكليزية ، بومسطن ١٨٩٣ ؛ ييرسون ه.، تاريخ الرومانسية في القرن الثامن عشر ، لندن ١٨٩٩ .
- ١٦- فريدريك ف.، تخطيط عام ... ص ٣٧٦ - ٣٧٧ ؛ وقارنه مع بيوشا، ش.، تاريخ الطبيعة الطبيعية الفرنسية باريس ، ١٩٤٩ .
- ١٧- ريزوف ، ب.غ.، إبداع بلراك ، لينينغراد ، ١٩٣٩ ص ٦٥ - ٦٧ .
- ١٨- ويلك ر.، مفهومات نقدية ، ص ٢٢٨ .
- ١٩- بيوشا ، ش ، تاريخ الطبيعة ... ص ٢٠٧ - ٢٥٨ .
- ٢٠- ولفين ، ه.، الرينيسانس والباروك ، ميونخ ، ١٨٨٨ ؛ مفهومات أساسية لتاريخ الفن ، ميونخ ، ١٩١٥ .

- ٢١- شتريش ، ف.، الأسلوب الشعري الوجданى في القرن السابع عشر ميونخ ، ١٩١٦ ؛ الباروك الأدبي ، برن ، ١٩٦٠ ، ص ٤٢ - ٥٨ .
- ٢٢- نحن نعتقد أن الصيغة الصحيحة فيما يخص شكسبير هي صيغة أ.أ. سمير نوفا "الإنسانية التراجيدية" وذلك لأن شكسبير تمازج في إبداعه تناقض الرؤية الإنسانية في عصره ، لكنه يبقى ضمن الحدود العامة لعصر النهضة الناضج. انظر : سمير نوفا أ.أ. من تاريخ الأدب الأوربى الغربى ، موسكو لينينغراد ١٩٦٦ ، ص ١٨١ - ٢٠٦ .
- ٢٣- بيروت ت.م. الشعراء الميتافيزيقيون ١٩٢١ ، في كتابه : مقالات مختارة ، لندن ، ١٩٦٣ ص ٢٨١ - ٢٩١ .
- ٢٤- من بين الكتب الكثيرة التي تراكمت حول الباروكية في السنوات العشر الأخيرة يمكن العودة ، خصوصاً ، إلى : غولينيشيف ك.، الباروكية والكلامسية والرومانسية ، قضايا الأدب ، ١٩٦٤ ، ع ٧٤ ، ص ١٠٤ - ١٢٦ ؛ ماروزوف أ.، قضايا الباروك في الأدب الروسي في القرن الثامن عشر ، مجلة الأدب الروسي ، ٩٦٢ ، ع ٣٤ ، ص ٣٨ - ٣٩ ؛ ويلك ر. مفهوم الباروك ... في كتابه مفاهيم نقدية ص ٦٩ - ١٢٧ .
- ٢٥- فريدرىك ، خطيب عام ... ص ٤٠٩ - ٤١٠ .
- ٢٦- تيغيم ب.ق.، ما قبل الرومانسية . دراسات في تاريخ الأدب الأوربى مج ٣ ، باريس ١٩٢٤ - ١٩٤٧ .
- ٢٧- كاروزا د.، من أجل تعريف للمارينية ، مدريد ، ١٩٦٤ ، ص ٢٦٤ - ٢٧١ .
- ٢٨- شتريش ، الكلامسية والرومانسية ، أو الكمال واللانهاية مقارنة . ط ٤ ، برن ١٩٤٩ .
- ٢٩- مونتاناو ر.، الميتافيزيقية وجواهر الباروكية ، كولو كيا جيرمانيكا ، ١٩٦٧ ، ص ٦٥ .
- ٣٠- هاترفيلد ه.، توضيح حول الباروكية في الأدب الرومانسي ، مجلة الأدب المقارن ، ١٩٤٩ مج ١٤ ، ع ١٣٩ .

- ٣١ - حول نظرية هائزفلد انظر ملاحظات ن.ي. بالاشوف الانتقادية " سرافانس والعلم الأوروبي المعاصر "، نشرة أكاديمية العلوم السوفياتية ، مسلسلة الآداب واللغات ١٩٦٦ ، مج ٢٥ ، ج ٦ ، ص ٤٦٩ - ٤٨٠ .
- ٣٢ - تغييم ب. ف. أبحاث في تاريخ الأدب والأدب المقارن والأدب العام ، مجلة الأبحاث التاريخية ، باريس ١٩٢٠ ، ع ٣١٤ ، ص ٢٧ - ١ ، وأيضاً : الأدب المقارن ، باريس ، ١٩٣١ ، ص ١٦٩ - ٢١٣ .
- ٣٣ - كروش ف.ف.، كيرينتشينكوف أ.ي.، تاريخ الأدب العام أربعة مجلدات ، موسكو ١٨٨٠ - ١٨٩٢ .

الرواية الوجودية

بقلم : ميشيل كوتا

ترجمة : د. حسن سحلول

جامعة جان مولان . فرنسا

ليست الرواية الوجودية^(١) بعد نوعاً من الأنواع التي تعرف بها كتب تاريخ الأدب فتدرسها وتصنفها ، وخصوصا الفرنسي منها . ولعله يكون من الأدق أن نتحدث عن رواية تأثيراً قوياً بمذهب جان بول سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) ، وأن نحاول أن نوضح ما يمكن أن تشير إليه تسمية كهذه .

فحان بول سارتر لم يقبل أبداً أن تطلق صفة " وجودية " على مذهبة إلا لأنه عجز عن اقتراح تسمية أخرى . وهو كذلك لم ينشئ قط تحديداً للرواية الوجودية . غير أن المقالات التي نشرها في " المجلة الفرنسية الجديدة " قبل الحرب العالمية الثانية ثم أظهرها ثانية في سلسلة مواقف كانت تسعى بدون أي شك إلى إقامة أساس نظرية جديدة في الرواية كما تشهد على ذلك شهادة بينة الرسائل التي تبادلها مع الكاتب والناقد الفرنسي جان بولان (PAULHAN) ١٨٨٤ - ١٩٦٨ .

(١) ظهرت هذه الدراسة في المجلة الأدبية

(MAGAZINE LITTERAIRE) رقم ١٢٨٢ | ١٩٩٢ - باريس .

إن سارتر يدعو إلى العزوف عن نظرة الراوي الذي يعرف كل محدث وما سيحدث في الرواية والى اللجوء لجوعه شديداً إلى الواقعية الذاتية وإلى تقنية رِدائِية تتوافق مع مذهبِه في الحرية . وهو يطالب بأن تُعرض الرواية وعياً فردياً أو أكثر على هيئة موشور يخترقه ضياء العالم ويحدد نفسه إزاء هذا العالم عن طريق أفعال يقوم بها وتنشئ طباعه على نقىض ما يجري في الرواية التقليدية .

إنه ينادي إذن بأن يعزف الكاتب عن كل تفسير نفسي وعن كل نزعَة حتمية ترى في الشخصية الروائية نتيجة آلية لظروفها أو لطفلتها وأحداث شبابها المبكر .

هذه هي أبرز صفات رواية المستقبل كما يمكن استخلاصها من خلال ما كتبه سارتر عن الروائيين الأمريكيين ولIAM فوكنر (FAULKNER) ١٨٩٧ - ١٩٦٢ وجون دوس باسوس (DOS PASSOS) ١٨٩٦ - ١٩٧٠ أو عن الكاتبين الفرنسيين فرانسوا مورياك (MAURIAC) ١٨٨٥ - ١٩٧٠ وجان جيرودو (GIRAUDOUX) ١٨٨٢ - ١٩٤٤ . وهذه السمات تظهر على نحو أكثر جلاءً في المقالة التي يدرس فيها جان بول سارتر مفهوم القصد عن الفيلسوف الألماني ادموند هوسيتل (HUSSERL) ١٨٥٨ - ١٩٣٨ وهو مفهوم بالغ الأهمية ضمن نظام فلوفي يهيب بنا ، حسب ما يراه سارتر ، لأن نخرج من ذاتنا لنمضي نحو العالم الخارجي وإلى أن نكتشف أنفسنا :

" وقد القى بنا على قارعة الطريق أو وسط جموع المدينة كشيء من الأشياء وكإنسان بين الناس . "

وعندما تحرر من تأثير مارسيل بروست (PROUST) ١٨٧١ - ١٩٢٢ على الرواية وتحرر من مذهبِه في الحياة الداخلية .

لقد نشر سارتر روايته الأولى ، الغثيان " عام ١٩٣٨ .

فأين هذه الرواية من تلك المطالب الأدبية؟

هل كانت رواية الغثيان تطبيقاً لذلك البرنامج الأدبي؟

لقد قام البرهاناليوم على أن رواية سارتر اتخذت كنموذج
تعارضه رواية بروست العظمى ، في البحث عن الزمان الصائع " (١٩١٣ - ١٩٢٧)

لقد كان سارتر يعجب برواية بروست إعجاباً يبلغ درجة
الإفتتان ويكرهها في نفس الوقت لأنها تملاً الحقل الروائي كله . ورواية
سارتر ماتفتاً تسلك أثر رواية مارسيل بروست ولكن لتقبلها ، ولتجرها
إلى نوع من الشعبية الثقافية ولتعارضها بتصور للعالم أضعف حماساً غير
أنه أقل يأساً كذلك .

يرى مارسيل بروست أن الكون فاسد بمحوره ، ولن يأتي الفرج
إلا بالخلق الفني حين يضحى المبدع بشخصه فيجد خلاصها عن طريق
القيم الجمالية فقط . وأما سارتر فإنه يرى أن الكون صدفة عارضة
خالصة والإنسان فيه عبث وزيادة عن اللزوم أبداً لا شيء يبررها . غير
أن الإبداع الفني قد يصبح فرصة الإنسان لينقذ ذاته على نحو
ميافيزيقي ، ذلك أن العمل الأدبي يتسب إلى عالم آخر وإلى نظام ثان .
إن الإبداع الفني بناء صغير من الحرية ولذلك فإنه يفلت من
عرضية الكون وفوضاه .

وعليه فإن رواية الغثيان لا تتحرر من هيمنة بروست إلا بأن
تعكس مشروعه عكساً كاملاً . لن يجد الإنسان خلاصه في العمل الفني
ولكنه يجده عن طريق العمل الفني ، وعن طريق ما يرهنه فيه ونعني
حريته .

ولهذا السبب لا يكتشف روكيتان ، بطل رواية الغثيان ، إلا في
نهاية الرواية ، أي بعد أن أمسك تماماً بحريته . إنه يستطيع حينئذ أن
يشرع بكتابة الرواية التي طالما حلم بكتابتها .

ولكنه يكتشف كذلك أنه يستطيع أن يرهن حريته هذا في مشروع آخر .

إن رواية الغثيان وجودية . وهي كذلك لواقعيتها الميتافيزيقية ، ولأنها تعرض لنا شخصية لا شيء يبررها ولا تحمل إلينا أية رسالة ولا تدعونا إلى شيء .

وإنما هي شخصية ألمي بها ، وحيدة ، في خضم الحياة بدون دليل يشير إلى الطريق الواضح أتباعه ، وبغير قيم مطلقة سابقة لوجودها . هذه الشخصية الروائية مرغمة أن تكون إنسانا بين الناس ، وأن تجد معنى لحياة وهبتها بدون مقابل .

وتبدو الغثيان وكأنها النموذج الأول رغم وجود روايات سابقة لها تأثرت بها تأثيراً قوياً وعلى نحو مكشوف وبدون إنكار كرواية الفرنسي هنري باربوس BARBUSSE ١٨٧٢ - ١٩٣٥ الجحيم (١٩٠٨) أو رواية الكاتب النمساوي رينيه ماريا ريلكه (RILKE ١٨٧٥ - ١٩٢٦) دفاتر مالت لوريذ بريج (١٩١٠) ، أو رواية الفرنسي لويس فيردينان سيلين CELIN (١٨٩٤ - ١٩٦١) رحلة حتى أقصى الليل (١٩٣٤) .

ويستوصف بالوجودية فيما بعد كل رواية تذكر بالغثيان وخصوصاً بروحها العامة وبنشاؤها وبوعيها الجاف وقوتها تقاء الأشياء وتقاء الناس وبشدتها الأخلاقية التي تستتر خلف قرف مما يتصنّعه الآخرون في حياتهم وسلوكهم .

وباختصار كل رواية تنفس فيها الروح جذرية عدوانية . وهذا جرت العادة بعد الحرب العالمية الثانية على اعتبار كتب مولودجي (MOULLOUDJI) وجان جوزيون (JAUSION) كتب وجودية ، ولكن هؤلاء الكتاب تفردوا بتقليد سارتر وحسب تقليداً أكثر تشاوئاً واستفزازية منه وكذلك على نحو أقل منه عملاً بكثير .

وأما دروب الحرية (سن الرشد ١٩٤٥ ، وقف التنفيذ ١٩٤٥ والحزن العميق ١٩٤٩) فسرعان ما ظهرت وكأنها نموذج للأدب الملتزم الذي كان جان بول سارتر يشير به في دراسته ما هو الأدب؟ (١٩٤٧) .

كان سارتر ينطلق من المقدمة التالية : كل كاتب ملتزم سواء شاء ذلك أم أبي . فهو يكتب لعصره وعصره هذا يعبر عن نفسه من خلاله ولا يمكننا قط الإفلات من هذا الأمر . فلم لا نحول هذا الإلتزام الفعلي إلى حق بالإلتزام ؟

لم لا نقذف بالشخصيات الروائية قذفاً واعياً إردياً في غمرة التاريخ ، ونظهر كيف يحافظون على حرية هم أو يضيئونها في ذلك التاريخ الذي هو تاريخنا ؟ .

إن التوترات السياسية التي عصفت بفرنسا بعد الحرب العالمية الثانية قادت إلى خلط شديد بين الإلتزام والتسيس . وظهر وكأن الرواية الملتزمة لا بد أن تكون ملتزمة سياسياً ، وإن تزامها السياسي هذا لا بد أن يكون في معسكر اليسار ، وفي صف الطبقة البروليتارية ومع طليعتها الفكرية الحزب الشيوعي الجيد تحديداً

وهكذا صارت رواية الرفيق لويس آراجون (ARAGON ١٨٩٧ - ١٩٨٢) الشيوعيون (١٩٤٥ - ١٩٥١) نموذج الرواية الملتزمة ، فأثارت قرف الروائيين وما تزال ، من الرواية الملتزمة ، وفي طليعتهم جان بول سارتر نفسه !

لقد كانت رواية دروب الحرية ملتزمة ولا ريب . ولكن القارئ لا يرى جهة تزامها ولا يرى من تلتزم . وتغلب السياسة في نهاية المطاف على الرواية فترت بها ناقصة لم تكتمل ، معلقة بالهواء بدون دعوة سياسية واضحة غير خوف شديد على الحرية من الحزب الشيوعي .

لقد فشلت الرواية الوجودية الفرنسية .

لقد كانت رواية سيمون دور بوفوار (BEAUVOIR) (١٩٠٨ - ١٩٨٩) المدعوة تبرهن ولاشك ان سارتر لم يكن الكاتب الفرنسي الوحيد الذي يطبق نظريات رواية الحرية الأمريكية وطرقها ، ثم حاولت رواية المثقفون (١٩٥٤) أن تطبق برنامج سارتر بشجاعة ، ولكنها أظهرت خصوصاً أن النية الحسنة ، على حسنها لاتكفي ، ولا يمكن لها أن تأخذ مكان الموهبة ، وأظهرت كذلك أن سيمون دوبوفوار ، على موهبتها الكبيرة ، كانت تكتب دون سارتر بدرجات كبيرة . ولقد تجددت التجربة منذ فترة قريبة حين نشرت كريستيفا (KRISTEVA) رواية الساموراي . فهي دون سيمون دوبوفوار بكثير بل وهي دون روايات فيليب سولرز (SOLLERS) (١٩٣٦) ! يجب أن نبحث عن الرواية الوجودية خارج فرنسا فإن وجدت رواية من هذا القبيل ، علينا أن نعرفها .

وأنا لا أزعم أنني مقدم هنا على دراسة شاملة مانعة لهذا الموضوع ، ولكنني سأكتفي بأربع روايات تعبّر عنه وهي أعمال اعتبرها عظيمة ، وهي تتصف جميعها ، ليس بأنها تجسد برنامج سارتر بحرفته ، ولكن بأنها تقود برنامجه إلى أقصاه سواء أشارت إلى ذلك أو لزالت الصمت . وهي كذلك تملأ حقولاً من التجربة الروائية لم يطرقها سارتر أبداً ، وأعني ميدان القدر والتطور التقني في رواية الكاتب السويسري الناطق بالألمانية ماكس فريش (FRISCH) (١٩١١ - ١٩٢٩) هومو فابر ، وميدان الكتابة كالالتزام وجودي كامل في رواية السويسري الناطق باللغة الألمانية كذلك بول نيزون (NISZON) (١٩٢٩ -) سنة العشق ، وميدان الأبوة والبنوة في رواية الأميركي بول أوست ر (AUSTER) (١٩٤٧ -) اختراق العزلة ، وميشاق الوضوح التام في العلاقة بين الزوجين في رواية الكاتب الفرنسي سيرج دوبروفسكي (DOUBROVSKY) الكتاب المخطم .

ان ماكس فريش كاتب مشهور منح عام ١٩٥٨ جائزة جورج بوشنر وهي من أهم جوائز الأدب الألماني ثم منح عام ١٩٧٦ جائزة السلام بعد أن أجمع النقاد عليه وقد كتب ماكس فريش مسرحيات عديدة وروايات ونشر مذكراته .

وروايته هو مو فابر هي ولاشك أشهر رواياتنا الأربع ، فهي مترجمة إلى لغات كثيرة وغدت نموذجاً للأدب الوجودي الملزيم في الخمسينات .

والحق يقال فإن هذه الرواية المأساوية هي رواية ذات سخرية بعيدة الأغوار وهي أقرب إلى بريشت (BRECHT) ١٨٩٨ - ١٩٥٦ منها إلى سارتر . وهي لا تتناول موضوع حرية الإنسان أو موضوع الصدفة التي يؤمن بها بطل الرواية إلا لتعارضه بفكرة الجبرية القديمة أو بعقيدة الغدر اليونانية وقد نقلت إلى عالم حديث تحكم فيه ، حسب المظاهر ، عقلانية تقنية .

إن فابر بطل الرواية وراوتها مهندس تلقبه خطيبته اليهودية بالرجل الصناعي وهو يصفها بدوره بذات النفس المائجة أو بالفنانة .

وفابر رجل عقلاني لا يؤمن بالجبرية ولا بالقدر . ولقد اعتاد ، كتفني ، ألا يأخذ بعين الإعتبار إلا بحساب الإحتمالات ، وهو لا يرى حقاً فائدة الإيمان بالخوارق لتفسير ما قد يحدث من غريب أو غير متوقع .

فالرياضيات كافية لشرحه .

ولكن ما هو غير متوقع يقع !

ويحدث ذلك حين تجتمع سلسلة من الصدف بطل الرواية خلال سفره فوق مركب بحري بفتاة اسمها سايت يتدلّه في غرامها ويقترح عليها الزواج منه ولكنّه يتسبّب عن غير ارادة منه بموتها في اليونان موطن الأساطير والقدر ذاته وموطن آلهة الإنقاص .

فهو سيكتشف أن الفتاة التي أحبها ليست في حقيقة الأمر إلا إبنته هو . وان خطيبته اليهودية التي هجرته على حين غرة يوم كانا يستعدان لعقد زواجهما عام ١٩٣٦ في مدينة زيوريخ السويسرية قد عادت إلى موطن رأسها في ألمانيا وهناك وضع حملها منه بعد أن تزوجت واحداً من أعز أصدقائهم .

لقد كان فابر يعتقد أن خطيبته السابقة قد اعتقلت في ألمانيا وأرسلت إلى المنفى . وكان يجهل كل شيء عنها ، وكان يجهل أن بتاتاً له قد ولدت .

ويبدو أن هنا خطيبته السابقة وأم سايتها قد قهمتُ أهم مافي الحياة ، وهو أن التقنية الحديثة تنظم الكون والحياة تنظيمًا يجنبنا عناء معرفة الكون والحياة ، و يجعلنا نعيش بعيداً عن شبح الموت . وقد فهمت كذلك أن حياة المرأة لن تتغير أن ظل الإله رجلاً وحسب وليس زوجاً وستبقى على ماهي عليه اليوم أي حياة تثير الشفقة . وهي ترى أن خطأً فابر الجوهرى مع ابنته سايتها كان في التكرار ، فلقد تصرف معها كما لو لم يكن للسنين التي تفصل بين عمريهما أية أهمية - مناقضاً بذلك قوانين الطبيعة الثابتة . ليس بوسعنا أن نتجاهل عمرنا، بأن نتزوج أولادنا " .

ويكتشف فابر وقد استكان إلى الحياة كأوديب لم تسمل عيناه في هنا انسانة أعز من زوجة ، يكتشف فيها صديقة ويقترح عليها الزواج . ولكنه يموت مصاباً بالسرطان .

إن هذه الرواية لا تدعى إلى شيء ولا تدافع عن قضية قط ، إنها تتناول عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية في حقيقته المأساوية وفيه يمرغ التاريخ ، ذلك الخليط المرعب والمضحك معاً من الصدفة والضرورة ، كل واحد منا في لارعيه الذاتي . وبقدر ما نتوضم أننا نقود التاريخ بأدمغتنا تكون ردة فعله ساحقة ماحقة ويطال عقابه كل شيء وكذلك طغيانه .

ومن هنا عالمية هذه الرواية التي تتحدث عن سويسري رحالة يبحث عن معنى لحياته في المكسيك أو نيويورك أو في باريس وإيطاليا أو في اليونان وكوبا أو في اليونان كرهاً آخر مكان ولادة الحضارة وموت آخر ضحية من ضحايا هذه الحضارة الصناعية ومعنى الصبية سابقت وقد لدغتها في صدرها أفعى بعثتها الآلة أو أرسلها الشيطان .

إن قوة الرواية كلها تكمن في غموضها الساخر وتكمّن كذلك في مهاراتها في السرد وفي بنائها الصارم صرامة تجعلنا نشعر شعوراً يكاد يلمس بحضور الصدفة والضرورة . إن رواية هومو فابر رواية تأخذ بخاقنا أخذًا شديداً ، وسنرى فيما بعد أن هذه هي إحدى صفات الرواية الوجودية .

*

إن بول نيزون سويسري كذلك . ويعتبر في أيامنا هذه واحداً من أعظم كتاب اللغة الألمانية قاطبة ، ولقد منح جائزة الكسندر شرودير ، وهي مع جائزة بوشنر من أشهر ما يمنحه كاتب في اللغة الألمانية . منح اذن تلك الجائزة على روايته ستوليز التي نشرها عام ١٩٧٦ . وحين نشر روايته سنة العشق عام ١٩٨١ ترجمت مباشرة إلى بقية اللغات الأوروبية فعزز ذلك من سمعته كواحد من كبار الكتاب الأوروبيين .

إن سنة العشق هي حكاية رجل يغوص في أحياط المدينة ، كما يغوص في شواع الأدب ، ويعيش فيها تجربة العوز الكامل قبل أن يطفو من جديد ويولد ثانية عن طريق الكتابة . هذه المدينة هي باريس .

وأما الرواذي فجل يناهز الخمسين من عمره ، يغادر بين عشية وضحاها مدينته زيوريخ في سويسرا ، تاركاً فيها حياة اجتماعية ومهنية تحظى باحترام الناس هاجراً زوجته وأولاده ، ليعيش في غرفة خربة في إحدى أحياط باريس المتواضعة . ويروح البطل يطرق شواع المدينة التي

تمتد كلوامس الأخطبوط ، يبحث في حاناتها التي ترتادها البغايا عن السلام والملائكة . ويتسلط إلى أعماق وحدته يداعبه الرجاء بأن يصعد ثانية إلى سطحها حين يضرب قاعها بقدميه ضربة تنقذه من الغرق ويكون إذاً على أهبة الاستعداد للشرع بالشيء الوحيد ذي القيمة أمام باصرى ونعني الأدب جوهر الحياة ومعناه .

إن سنة العشق هي رواية الكتابة الخلاقة بقدر ما هي رواية الإبتهاج المخلص بالأدب حين يغدو كل شيء .

" تؤخذ الحياة البشرية غالباً وإلا فهي تضيع "

ليس من حياة ذات قيمة أمام عيني الكاتب غير تلك التي تستطيع الكتابة أن تمسك بها في شبكة الكلمات .

وبهذا المعنى فقط تكون الكتابة التزاماً شاملأً .

وهذا الإلتزام ليس إلتزاماً سياسياً .

وروايات بول نيزون لا سياسية على نحو استفزازي .

وهذا الإلتزام ليس يعني أن يتلزم الكاتب بأن يتبع كبياناً ولكنه التزام يعني أن كل وجود الكاتب منصهر بالكتاب . يقامر فيها على حياته نفسها وعلى معناها وعلى تبريرها .

وهذا يعني أن يهجر الكاتب هجراً شديداً مالا يفيده في الكتابة . إنه التنسك ولاشك . ولكن ينبغي أن نعرف أن الكتابة لا تتحقق على حساب الأحساس أو على حساب المشاعر . والعكس هو الصحيح في رواية نيزون الرائعة . فالمشاعر فيها متواترة ويفقدة .

وخلال هذه القول أن سارتر قد بدأ على هذا النحو حين كان يصف التزام مالارمي MALLARME (١٨٤٢ - ١٨٩٨) الأدبي . غير أن تطوره الفكري ابتعد به عن طريق هذا الطريق .

لقد نشأ سارتر يتيم الأب . ولقد شغل تفكيره طويلاً بصلة الأبوة " الفاسدة " كما يؤكد في كلمات . وهو يحاول أن يكشف

عن هذه الصلة قدر جهده عن طريق التخييل فيما يكتبه فيما يكتبه عن فلوبيز أو في مسرحية سجيناء ألتوانا أو في سيناريو فيلم فرويد .

ولكن الكاتب الأمريكي بول أوستر يستعيد من جديد ، وعن طريق تجربته الشخصية ويا دراك تام لما يفعل ، تأملات الروائي الفرنسي حول هذا الموضوع .

إن كتاب احتزاع الوحيدة (١٩٨٢) هي قصة ابن لا يستطيع قبول أن حياة أبيه كانت عبئاً لـ أطائل منه أو أن يغمرها النسيان إن لم يكتبها هو . وعندما يبدأ الرواية بالتنقيب في أنحاء المنزل حيث مات أبوه وحيداً . فيكتشف أن ذلك الرجل ذا العادات الصارمة قد بذل غاية جهده كي يبقى في الضلال مغموراً ، كي ينسى ذاته ، كي يعيش أقل ما يمكن العيش . ويكتشف كذلك أن أبوه كان يهرب كلما اقتربت منه العواطف ، وانه كان يتثبت بعناد على سطح نفسه كما لو أن أخطاراً مرعبة كانت تترصد تحت مظاهره كبور جوازي معتمد . لقد تدبر أمره بحيث يتتجنب الحياة خوفاً من ملاقة اليأس .

لقد كان رجلاً يائساً تماماً !

وهو لم يجد أماناً إلا بالحماية التي تؤمنها الثروة . ولكن الثروة ، كما يقول ماركس هي عنصر الفراق الأساسي . لقد ربح كثيراً من النقود وأضاع كثيراً واستبقى منها ما يكفيه كي يبقى في منزله دون حاجة لمغادرته .

ويحاول الكاتب قدر جهده أن يعيد رسم هذه الحياة التي محت نفسها بنفسها " لأن من يعمل بنشاط يلد أبواه نفسه "

ولأن روايته هذه ستحكي عنه شيئاً ما ، لابنه هو عندما يحين الأوان . إن أقوى الصالن الوجودية هي تلك التي تربط إيناً بأبيه وإن كشف أغوارها هو الشيء الوحيد الذي يسمح لنا أن نكون آباء بدورنا .

إن رواية اختراع الوحدة هي من أشد الروايات التي تعرضت لهذه الرابطة أيامما ، ومن أشدتها وعيا كذلك ، تلك الرابطة التي طالما غابت عن سارتر حتى جهل غيابها .

وأما سيرج دوبروفسكي فإنه يعرف ما يدين به لسارتر ، ونعني بنوة روحية .

وهو يفي بدينه هذا لسارتر في روايته الكتاب المخطم (١٩٨٩) حين يصف فيه زيارتين كان قد قام بها لجان بول سارتر . وفي هذين المقطعين يكشف النقاب عن علاقة وهمية بين والد وابنه نشأت بينه وبين سارتر كما نشأت بين كثير من المثقفين الفرنسيين الآخرين والفيلسوف الشيخ .

ولكن الكتاب نفسه هو ابن سارتر !

وبتعبير أدق هو ابن كتب جان بول سارتر ، وابن أشد الأكاذيب التي اخترعها جان بول سارتر وسيمون دوبوفوار ، وأط渥ها عمراً . وهي خرافة الصراحة الكاملة في العلاقة بين الزوجين :

- أن يقال كل شيء وأن يقول كل للآخر كل شيء إطلاقاً " لقد طرحت هذه الضرورة الصارمة كشعار للعلاقة بين سارتر ودوبوفوار .

والحقيقة أن العلاقة بينهما لم تكن متكافئة ولا على قدم المساواة . والحقيقة كذلك إنه كان شعاراً كاذباً بعض الكذب لزوجين كانوا أكثر انطلاقاً وأقل تحرراً في آن واحد مما تكتبه أو تزعمه سيمون دو بونوار في مذكراتها .

ولكن إيلز دوبروفسكي زوجة الكاتب تبني هذا الشعار بحروفه ، وتقدفه كتحدى في وجه زوجها الذي يستوحى دائماً من حياته الشخصية مادة رواياته .

- هل تتجزأ فتقصر في رواية حقيقة ما يجري بيننا حقاً؟

ويرد عليها الكاتب

- سأفعل!

ويعقد الروائي وزوجته ايلز ميثاقاً بينهما : يكتب سيرج كل شيء فعلاً ، حتى أسوأ الأشياء جميماً كعنفه هو أو كإدمانها الكحول أو جحيمهما اليومي ، وكل ما يستتر خلف واجهة جبهم ولكن بشرط واحد : لم ينشر الكاتب شيئاً دون موافقتها .

إنه ميثاق سارتر وبوفوار وقد دفع إلى غايتها القصوى . ومن هذا تموت ايلز .

وهي تموت بعد أن افطرت في شرب الكحول عقب قراءتها لفصل لا يطاق من فصول الرواية بعنوان " سكرات " إن موت البطلة يحطم الكتاب .

ولكنه يرتفع به إلى مصاف الحقيقة .

ولولا تضحية ايلز على معد الأدب العظيم لذابت الرواية في غشاء الأحلام الزوجية . إن الأدب الوجودي لا يدهن ولا يصانع ، وحين تنشأ العلاقة بين اثنين على سوء الطوية أو على النفاق فان عرضها يؤدي إلى انكشاف اللعبة وإلى موت أحد الطرفين ، وهذا ما وبخ عليه دوبروفسكي أشد التوبيخ . لقد وجه إليه اللوم لأنه ظل على قيد الحياة ليس بعد موت زوجته .. ولكن بعد انتهاءه من الكتاب . كما لو أن هذه التجربة الوجودية وهي من أكثر ما حاوله الأدب الروائي جذرية كانت تستهدف حياة كاتبها نفسها . وهذا جوهر الرواية الوجودية .

إنها تستوحى نظاماً فلسفياً ، ولكن ميثاق صدق ينشئه الكاتب مع ذاته ويخاطر فيه بأثمن من سمعته الأدبية . ولهذا يلجأ كاتب هذه

الرواية دائماً أو يكاد إلى استخدام ضمير المتكلم أنا ، وهذا الضمير يمثل تارة شخصية من شخصيات الرواية (فابر هود) ، وتارة أخرى يمثل الكاتب نفسه كما في روايتي نيزون واوستر ويمثل تارة ثالثة الكاتب الذي يزوج نفسه على نحو مكشوف في الرواية كما هو الحال في الكتاب الخطم .

* * *

إن هذه الروايات الأربع التي اخذناها نموذجاً لدراسة تشتراك بأنها تسير أغاوا الحاضر ، وبأنها تعكس إلى هذه الدرجة أو تلك تاريخ العالم وموضع الكاتب نفسه .

إن هؤلاء الروائين يرتدون جميعهم أمام أوضاع المجتمع المعاصر المادية والروحانية ثم يتخذون موقفهم منها كما كان يطالب بذلك جان بول سارتر . وفوق ذلك ، وعلى اختلاف درجاتهم في الوعي أو اختلاف طرقهم في تنظيم مواضيع رواياتهم فإن هؤلاء الكتاب جميعاً يقامرون بكل ما عندهم .

إن الرواية الوجودية تشعر قارئها شعوراً شديداً بأن الكاتب ينقل إليه مالا يقال من حياته وبأنه لا يسر بذلك إلا له ولصفحات الرواية ، وتشعره كذلك بأن الأدب والحياة ليسا بعد إلا شيئاً واحداً .

أ.هـ

دكتور حسن سحلول

الشاعرة الصينية زهينغ لينغ

ثلاث قصائد وترجمة ذاتية؟

ترجمة: يوسف المحمود

[الشعر ضالتي المشوهة أبداً]

ولدت سنة ١٩٣١ ، في جيانغجين كاروني - مقاطعة سيشوان . أبي كان يدير معملاً للجعة ، ويصنع مشروبات شهيرة، وقد أدركت ، في سن مبكرة ، أن الشعر والخمر يترافقان إلى حد بعيد . وكيفما كان ، فلم يكن أبي هو الذي علمي الشعر ، وإنما هو عمي العظيم . اذ كان واحداً من آخر الفائزين في الاختبارات الامبراطورية على مستوى المقاطعة ، في سلالة كينغ الأخيرة وصار ذات مرة ، حاكم مقاطعة . وكان يحب الشعر والخمر وترك خروجاً على مجالات مسرحه السياسي ، المنصب ورجل للاعتزال في مسقط رأسه .

لما كنت في الخامسة ، كان هو في الثمانين من عمره . وكانت رغبته الكبير أن يعلمني الشعر . وهكذا تعلمت أن أروي

عدة مئات من القصائد الكلاسيكية ، التس صارت معانٰها تتضح لي بالتدريج في وقت تال . و كنت قد تعلمت ، و قتلت ، اللغة تماماً .

ولكن عمّي العظيم كان يظن أنه يدرّبني على النبرة . كان يحب أن يوقفني على الطاولة لألقى القصائد أمام الضيوف في مهرجان الربيع السنوي . وبالإضافة إلى الحلويات وأضرابها ، فقد كان ييدو لي أن أتحقق شيئاً من متعة أخرى . فاكتشفت بأن الجرس والوزن في الشعر الكلاسيكي يسرّان الأذن .

وحين كنت في المدرسة المتوسطة ، صرت ألم بـشعر آي كينغ (١٩١٠ -) ، و وين أيديو (١٨٩٩ - ١٩٦٤) . وكان أن تأكد لي عندئذ أن الشعر ، ليس مسراً لأن تستمع إليه وحسب ، بل أنه عميق وسام ، مليء بالفرح والحزن . هكذا تخليت عن كل مسلياتي الآخر ، و اكتسبت أقرب صلة مع الشعر .

كل يوم ، بعد المدرسة ، كنت آخذ كرسيّاً بلا مسند للظهر ، إلى جانب الجبل وأعمل وظائفي البيتية . ولما كانت الشمس تدلّف إلى الغروب ، ذات يوم ، أثرت إلى أعماق نفسي بالغيوم الملونة ، كما لو كانت الغيوم نفسها قد حملتني بعيداً ، فتحولت موضوع الإنشاء إلى شعر ، بعنوان " أرغب أن أطير " ، غير مدركة أن هذه هي قصيّدتي الأولى بالفعل .

وحدث مؤخراً أن اطلع ، بالمصادفة ، أحد محرري يومية جيانجين ، على القصيدة ونشرها .

و كنت محظوظة إلى حد ، أن انضممت إلى جمعية الشعر ، وصار لي أن أقرأ الشعر الجديد من الوطن ومن خارجه ، مما جعلني شديدة الإعتراف بمجموعة " الغابة في الفجر " .

كان ذلك بتأثير الشعر المنشور في الدوريات ، منطلقاً في شونغن، خلال الحرب ضد اليابان ، بشعراء مشهورين من مثل لو

أيوان ، زينغ زهينغ ، وزو ديفان . وقد اخذتها كمعلمي . وإذا واتاني الخط ، بعد بضعة عقود تالية ، أن ألتقي المحررين ، فلم أمتلك نفسي ، أن تحدثت معهم بحماسة عن ، الغابة في الفجر .

إن إدراك المشقة في الشعر الصيني الكلاسيكي ، وفي شعر الحرب اليابانية ، وضعا حياتي طبيعيا في طريق جدي وهادف . وانتقلت مؤخراً من الوطن ، لأنضم إلى قوات هيونان الفدائة ، خلال حرب التحرير ، كان يرجع ، إلى حد بعيد ، إلى تأثير الشعر .

وعلى أي حال ، فقد كانت ١٩٥٠ ، حين اخذت الكتابة كمهنة . انتقلت إلى القسم الإبداعي لجماعة الفن في شانغشا ، مقاطعة هونان ، ولأنني أكتب الشعر ، فقد ألحقت بدار النشر الشعبية في هونان ، لأعمل كمحررة للشعر .

في أوائل الخمسينات ، تأثرت عميقاً بالتطور الوطني الواسع بالصناعة الثقيلة ، وبجده الإنجازات بحماسة . وكانت اشتان من قصائدي " جسر نهر ايا نغاتس " ، " وأنشودة اللحام بالكهرباء " شائعتين بين عمال السكك الحديدية ، ونقشوهما على معدات عملهم . ولكن ، غير بعيد من ذلك ، صُنفت " يينية " خطأ ، لأن شعري وأنا توقعت عن الكتابة مدة أحدى وعشرين سنة . في الحقيقة ، أن أحدا لا يستطيع القول أني ، عمليا ، انقطعت عن الشعر ، لأن الشعر أصبح مسكن روحي .

لقد أحببت الشعر وكتبته بالسر . ييد أنه لم يكن لي ، كرمرة ، الاقاريء واحد فقط - تشين كزويان ، الذي كتب لي أن أجده في أشد أوقات حياتي صعوبة . كان عندما أذن لي بالنشر ، وحين كنت في أعماق اليأس . كان الوقت اللازム حيث جاء لي راني . قرأ قصائدي ، واتخذني صديقة حميمة . ومؤخرا ، لما

أرسلت ، خلال "الثورة الثقافية" الى اقصى الجبال ، ترك المدينة ،
تخلّى عن عمله وذهب معه الى الجبال .

تزوجنا على الطريقة المتبعة هناك . الحب جعل زواجنا مثاليا .
تفاوله بدد مزاجي في التشاؤم . عشنا في هُرّي خال . ومع أننا كنا
لأنملك شيئا ، فقد كنا نشعر أننا في ارتياح تام . كنت غريبة منعزلة
في جباله . ظلال الشعر ماتنفك تلازمي . كنت اكتب وانا أمشي
في الدرب الحجر . لم أرد أن أظهر نفسي في شعري ، كما يكون
الواحد في اليأس . فكان أن كتبت في تعاستي عن السعادة ، الجمال
المكتف بالاسرار ، العمق والهدوء في الجبال ، حيث عشت .

ولكنني لم أجرب على الاحتفاظ بقصائدي ، بسبب موقفي
المحفوف بالمخاطر . وكل ما قدرنا أن نفعله ، زوجي وانا ، أن نعهد
إلى الذاكرة بتلك القصائد ، قبل أن نحرقها ، وتستحيل نسخها
رمادا . لم يكن لاحد أن يستطيع أخذها بعيدا من الذاكرة ، وأن
أنشرها في مجموعة .

نزلت بعدة علل من فترة اقامتي في الجبال ، ومازال أتعذب
بها . في الظروف الصعبة على المرء أن يسلّي نفسه . ومتعبنا الكبيرة
هناك كانت ، أنقرأ أنا خلال "الثورة الثقافية" ، كتابا جيدة من
المكتبات التي نقلت الى الريف والجبال . قيمو المكتبات كانوا
يعبروننا الكتب لشعورهم بالأسى لنا . واذا لم يكن لدى من ضوء
في الليل فقد كان علي أن أقرأ في النهار فقط .

وحدث أن شاهدنا ، ذات مرة ، بعض الناس يصطادون سكك
الشبايط ، على ضوء مشاعل من الصنوبر ، فما كان مني الا أن
تسلقت الجبل ، لأحضر بعض أغصان الصنوبر . وحقا كانت
مشاعل صنوبر مضيئة ، وكما ظهرت لنا مع الصياديـن كحضارية ،
ولكنها تدخـن كثيرا . ولم نقدر ، عندما استعملناها أولا ،

واستطاع أحدها أن يلمع الآخر ، من وقت لوقت ، أن تتوقف عن الضحك . عيوننا وأنوفنا استحالت سوداء . وكان هذا الضوء ، من جهة أخرى مفيدة جدا . فقد قرأ عليه زوجي عدة كتب علمية . ومع أن ماقرأه كان حينئذ عديم الجدوى ، ولكنه برهن عن جدواه في بناء اقتصاد اليوم .

أما أنا فقد قرأت عددا من الأعمال العظيمة التي لم أكن قد أوليتها اهتماما من قبل . وقد نورتني كثيرا ، أن وجدت كتاب هذه الأعمال يرسمون بالكلمات طريقا للصداقة الشاملة . وقد سرت عني حزني وألمي ، بما وصفوة فيها من بلايام . أحببت فيكتور هوجو ، جورج صاند ، لو تولستوي ، فاليري ، بودلير ، وهلم جرا . فقد تواصلت معهم ، وشعرت بيقطة روحانية ، اذ علموني أن أنظر الى المستقبل في مجالات الفكر والفن ، فخررت من العزلة الى العالم الانساني ، واكتسبت تعلقا كبيرا بالحياة . ولما جاءتني الفرصة سنة ١٩٨٠ ، لاستئناف الكتابة مرة ثانية ، فقد جردت قلمي بلا تردد .

وبعيدا من هذا ، فقد فرضت الطبيعة على قوة أخرى ، فكتبت عن الحيوانات في مجموعة أشعاري ، أغنية حورية الماء الصغيرة ، وبمجموعة قصائد ، زهينغ لينغ ، ثورة الفراشة ، وعددا من الأعمال النثرية .

ناقد الشعر ، يوان زهونجيو ، في مقالته " زهرة هاربة " قال: " كل الحيوانات في قصائد زهينغ لينغ ، مؤهلة للحب والكره . كلها راغبة في الحياة " .

" الطبيعة البشرية القوية جعلتها جميعا أكثر تألقا وابحاء ، " و "الاقسام التي جاءت عن الحيوانات كانت دائما رائعة . "

كل هذا قد كان من عيشي في الجبال ، حيث اعتبرت الحيوانات البرية هناك كمثل كائنات بشرية . أحببها ، لأنها كانت

نشيطة . كانت معي ، وتنفسُها كان يريحني . في صحبة الحيوانات، شعرت أن وحشة الحياة أخف وطأة .

أفدت كثيراً من عيشي في المنفى . روح شعري تجذرت عميقاً في الجبال ، ولم تأثر كثيراً بحملات السياسية . وهكذا كانت قصائدِي دائماً مطابقة لنفسي . بعض القراء سألني ، لماذا قصائدِي مفعمة دائماً بالشباب والقرة . وأظن أنك اذا عشت ملتحطاً إلى حد ما ، فلا بد أن تكون دائماً شاباً ، وقصائدِك فياضة شباباً وحيوية . ان الشباب هو نور الشعر . والشعر يمكن أن يتخيّل فقط عندما يأتي مثل هذا النور .

اني لا اتبع اي مدرسة للشعر . الناجحون والمخفقون من سبقوني ، أكدوا أن الكتاب الأصيلين لم يتبعوا أبداً نماذج موضوعة . بل انهم تشربوا كل شيء ، وتعلموا من الآخرين . وقد اخذت أسلافي كمعلم لي ، الا أن معلمي الرئيسي هو الحياة نفسها.

الحياة في الحركة مستمرة . وبهذا السبب ، فأسلوبِي في تدفق ، وليس على الشاعر ان يلزم أسلوباً واحداً خصيصاً . أسلوب مسلسلة قصائدِي الحديثة "ابثاق النور العابر" ، نشرت في المجلة الشعرية ، يختلف بالكلية عن ذلك الأسلوب في قصائدِي السابقة الا أن هناك شيئاً ملتزماً دائماً - اني أكتب لتقدم البشرية . -

ان أكثر من اثنى عشر شاعراً وناقداً حللوا قصائدِي ، ولكل واحد منهم (له ، أو لها) آراؤه . ولكن انتقادهم كلهم مشترك في شيء واحد . كلهم فكروا أنني واصلت تراث الشعراء الرائع في الصين وخارجها . مع أن شعري يمتلك ، في الوقت ذاته ، وعياماً معاصرًا . وأنا ، في الحقيقة ، لأنظن أنني قد بلغت هذا المستوى العالمي . وكيفما كان ، فإن ما قالوه هو المهد الذي أكافح لتحقيقه .

ان الشاعر ، كمثل الناس العاديين . هو فرد مستقل ، وهو أيضا عضو في الجنس البشري الكبير . ان أي شاعر لا يستطيع أن يتجاهل مستقبل النوع البشري . المستقبل قريب الصلة بالحاضر . واللامبالاة بالحاضر تعني الثقة الضعيفة بالمستقبل .

في العام الحالي ، التّغيرات تجري كل يوم . هناك أناس كثيرون وأشياء كثيرة تدعوني أن أغنى ، وأن أكتب عن تعasse وسعادة أناس اليوم . قصائدي "الظل الخلفي" و"فراشة في العاصفة" ، "الدوامة" ، "حب وموت" ، والى ماهناك ، قد اعتبرت نموذجيات لهذه المتابعة الشعرية بشعري ، عُلِقَّ عليها وأعيد طبعها عدة مرات .

بيد أنني لم أر فيها الإبجداد اكتشافات قليلة ، بالنسبة لرياديتي الشعرية التي لاتعد ، وهذه الريادات ستستمر . ومع أنني قاسيت ، وعمرت لوجه الشعر ، فقد منحتني الحياة عزما مشجعا . ومادمت أتنفس فسائل أكتب الشعر ، وأواصل تحمل مشقة الابداعات الجديدة .

هذا الشعور الأبدي ، بشأن الشعر ، قد تحدى عميقا في عقلي منذ طفولتي . وسيظل كذلك حتى الموت . لذلك ، فلا يهم أن ينال طويلا على عزلة الشاعر ، بل سأتعقب بالتصميم أكبر المغامرات قاطبة .

مجلة "الآداب الصينية" الفصلية . صيف ١٩٩٤

أُنْجِنْيَة حُورِيَّة ماء صَفِيرَة

يا حبيبي ،
هل لك أن تسمع صوتي ؟
لقد جئت أمشي كل الطريق على دموعي ،
أني حوريتك الصغيرة .

قصرك يستشرف البحر حيث أعيش ،
كل صباح أعجب بمظهرك الرائع ،
عاطفي العميقة تطوف من حولك ،
 تماماً كما الضباب الرقيق يحوم فوق الغابة .

آخر الامر قفزت ، ذات يوم ، من اللجة ،
عازمة أن أمضي إلى العالم الرائع حيث تعيش ،
ولكن لم أكن ، لسوء الحظ ، الا حوريَّة ماء ،
فكيف احتال للمشي داخل بيتك ؟

شكرا للنّتور الذي استفدت منه "اندرسن"
فقد تحملت الالم وشققت ذيلي ،
لأبالي بما يكلفي ذلك ،
وهكذا صار لي رجلان أمشي عليهما .

واذ مارحت أخطو في قصرك ،
أبصرت بك تتمشى تحت غيوم بيضاء ،
رأيت أن علي أن أغنىك أغنية ،
التي تشتهي أن تكون معبأة بأولع حب في الدنيا ،
فغנית ، وحاولت أن أغني مرة ثانية ،
ولكن لم أستطع أن أخرج صوتا فريدا .
المزار الذي منحني الإله إيه أصيب بالخرس ،
ولسانني المخلو ماعد يمتلك القدرة على ملكة النطق
لم أعرف من أين جاءت هذه الكارثة غير المتوقعة ،
لقد دمرت سعادتي في لحظة عين .
بلـ ، لقد تذكرةـ ،
أوه ، ما كان أفعـ ذلك !
لابد أنها تلك الساحرة المـولـية ،
فقد عرفتها من خرافات اندرسن الجنـية .
ظهرت من تحت الدرجات اللولـبية
في لحظة دخولي القـصر ،

عبأتها السوداء الرهيبة متجرجة على الارض ،
أظفار يديها القانية نصف مخفية .
سلطت عينيها المشوومتين علي ،
ثم مست شعري بعلجوم متعدد الألوان .
كان ذلك هو السحر الفظ
الذي صيرني خرساء في لحظة .

الصوت لأعير عن حبي كان هو المفقود ،
الا أن قلبي لم يزل مملوءا بالحب ،
ومع تحطيم الحب الحبيس لقلبي ،
فكيف له ان يعود مفهوما ؟
تحديقني الحنونة ، دموعي ،
كل ما أستطيع هو أن أحشد كل شوفي
في حاجي المقطبين بشدة .
اخلاصي ، قلبي الحنون ،
لا استطيع الا اطلاق تنهيدة خرساء
نحو السماء العميقة .

أما في قصرك ،
فليس هناك الا الصّخب الهمتيри ،
ثرة الاكاذيب ، الاشاعات والافتراء ، في كل مكان ،

في كل مكان ، سخرية البوomas البرية ، الذئاب والنسور
وبعد أن أعدت الخمر المسمومة لقتل الناس ،
طائر النحس سرّح ريشها المسموم راضياً .
نزل بي الكرب ، سخطت ،
كيف أطيق أن أرى
مجدك وشرفك
يداسان بأقدامهم القذرة بلا رحمة !
شعرت بالأسى ، فلقت بعمق ،
كيف أستطيع أن أحمل رؤية
اعمدتك الرخامية البيضاء
مطرشة بدم أعوانك المخلصين !

طائر النحس أبصر مشاعري الداخلية ،
الذي اتهمي بـ "حيازة الدوافع الفخية" ،
فسيروني إلى منفى
طلابين أن أقيم إلى الأبد بعيدة عن عاصمتك .

لم أستطيع في أقصى الأرض المقرفة أن أرى نور نافذتك ،
ليلاً ونهاراً رحت أتعذب بالشوق المفتقد .
واذا كنت أمتض جذور العشب لاسكن جوعي ،
كنت أسأل الاوز البري عن سعادتك ،

ولما كنت أذهب جمع الخطب وأشعر بالاغماء ،
كنت ، لحظة ما أعود الى الوعي ، أتضرع الى السماء
لسلامتك .

لقد أردت في الحقيقة أن أقوم بمعامرة لا عود الى زاوية في
شارعك ،

لأخذ ولو لحظة منك على الدرج الرخامي .

شكراً للرّحْمَنِ الهائل من بحر الشمال ،
الذي غضباً طار فوق آلامك ،
وبحناحِيه الواسعين كغيوم معلقة ،
يشتت الضباب المسموم والريح الشريرة .

لقد ابتهجت جداً ، و كنت شديدة الاهتياج ،
حلقي الأبكى استطاع أن يتكلم مرة ثانية .
الجملة الأولى التي بها نطقـت
كانت رسالة عاطفية اليك :
اني عائدة حالاً اليك يا حبيبي ،
وسألقـي بنفسي بين ذراعيك !

تلفت حولي ونظرت في المرأة خلسة ،
خائفة أن يكون شبابي الجميل قد ولـى ،

وشعري الاسود الامع الذي كان لي سابقاً
كيف كان مما هو عليه الآن ؟
آه ، دم الشباب الذي جعل وجنبي موردين
كم تغير في لون خونيّ تفتح مفرداً !
ثم ، دع النسيم العليل متجر كابروحة
يسوق وفائي الخالص اليك ،
ولأريد إلا أن أقضى مساء عمري وأموت في الجبال ،
مقيمة في غيمة منفردة طافية في الاصل .

اوه ، كلا ، انه خطأ ،
لقد شعرت بالخجل أن قد فكرت بتلك الطريقة ،
فأي انسان عاقل معجب لا يكون صائب النظر !
ولاني اعتقدت أن حبي قد يضفي أبهة عليك ،
فلماذا علي أن أتردد ولا أتحسر على حبك ؟

لقد حزمت متابعي وانطلقت في الحال ،
وبذلت أقصى جهدي لاقطع المسافة الطويلة .
سيفك الصديء سأصقله بقبلاتي ،
جروحك سأغسلها بدموعي ،
بحبي الشذى سأبدد الرائحة الكريهة من غرفتك ،
بناء قصرك الفخم . عموهبي سأعيده .

نعم ، ابني ماضية اليك ، ياحبيبي ،
فهل سمعت صوتي ؟
لقد قطعت كل الطريق أدوس على دموعي السعيدة ،
اني حوريتك الصغيرة .
ربما مايزال هناك زوج من عيون غيري
تنظران شزرأاً إلى سعادتك ،
اني مستعدة أن أموت ألف مرة لأجلك .
وعندما الدم القاني يخضب شعري الاشيب ،
فسوف أدعك تنعم بالربيع في قلبي ،

آب ١٩٨٠،

حب وموت

المستنقع هناك في الجانب الآخر إلى اليمين
حُميرات الوحش تترى خلف امهاتها
تخب مرحة كهبة ريح
الخطوط على جلودها ، وهي تخرج مندفعة من الغيضة
، الحمراء ،
تومض كما الكهرمان الاسود

بضعة أسود ضاربة
تقتحم المشهد الجميل في الفجر
شهيتها الوحشية تتفجر كالاعصار
- الهوة الافريقية الشرقية تعفر فاما

الحمر الكبيرة تتفوق بالعدو
كأرشق ماتكون قطرات الرثيق
انها تقدر أن تهرب وتنخفي في الحال

ولكن ، الغريب حقاً
كما لو أنها مربوطة بمحبل
أن واحداً منها لا يريد أن ينفك من القطيع
بل حلقة حول حلقة سرعان ما تتشكل في ثلاث دائرات
وتحدق بالحميرات باحكام

ومع أطفالها واثقة ، تأخذ بال العدو أسرع فأسرع
للابقاء على أطفالها الأعزاء أحياء
فإنها تحمل أهمية كبرى في حياتها
الا أن تشكيل دائرة الحب كثيراً ما يكون معيناً
إذ ان حواجز الحمر الصغيرة ماتزال رقيقة وهشة
فتصرير أبطأ وأبطأ في ملتقى الحياة والموت

الأسود بمخالبها تثير غمامات من الرمال والخصا
موالية قرع الطبول السحرية بانسجام
وتدعوا للتقارب بدم الاضحية
انها تعلن هلاكاً عاجلاً بلا رحمة
ال " كالمي " انسحقت
الخزامي انحطمت
الازهار أنوار البراري ، فإذا ما انقرضت
كل الاصوات انكتمت

وبدون انقاد فالعالم يتوارى بعيداً
دائماً ، في اللحظة الحاسمة ، القلب يفتح نافذته
الحمار الكبير انفلت من طوق الدائرة على خو أبز
لماذا فعلها ؟ والخطر على وشك الواقع
كيف طلت معه ان لا يهتم الاجياث الخاصة
والى أين اندفع بتيار عقله الباطني
غمamsات الرمال والخسا أفسحت له الطريق
انقذ بسرعة الى الاسود ، تقدم مقترباً منهم
واستحال الى هضبة ضخمة
يسد طريق الاعداء
وبرأسه مرفوعاً عالياً وبعرفه متتصباً واقفاً
صهل حاضراً الحمر الاخرى أن تخلي الموضع
كما لو أن كل حياته قد احتشدت قوة
فقط هذه الصهلة العالمية
الصهلة سرعان ماقطعت بأنياب الوحش الضاربة الحادة
الا أن الصدى المتعدد ارتفع مداً في الافق كما غمامه
وآنذا تحولت الى عين كبيرة
تحدق بمحبة اثر الحمر الشاردة
ولما كانت خطوط الجلود خصيصة نفس الدم
فقد طمت موجة فوق موجة واحتفت في الافق
والعين الكبيرة ضاقت واغتمضت

تار كةً فوساً جميلاً في السماء الزرقاء
 لأحد يعلم فيما اذا كان يصر
 بحسده نفسه مُمزقاً في قطع
 وخطوط الكهرمان الاسود الحريرية منقوعة بدم
 وقد نثرت بين عناقيد الـ "كوغون"

بعد وقت طويل ، رجعت الحمر الناجية مؤخراً
 وطافت المكان كثيبة
 فما عساها تقدر ان تجد من النسور
 لاشيء يوجد الا الرماد
 ولكن ، وحده الرماد يقدر أن يدرك
 ماذا كان اللهب يعني في الأيام الماضية
 اوه ، يا أفريقينا
 حقاً لقد كنت ضوء الشمس اللاحق

أيلول ، ١٩٧٠

في معدية

في الليلة الماضية ارتفعت مياه النهر
المعدية جرت قدماً
المسافرون وقفوا على الضفة
يحدقون في الماء باشين
لحظة بعد أخرى
الوقت ينقضي هادئاً
المسافرون يحدقون باشين
هناك طريق طويل قدامهم
لأحد يعرف
من عليه أن يقفز أولاً في الماء
ويعد يديه للآخرین
المسافرون جميعاً وكلهم غرباء
كل واحد منهمأخذ ييد الآخر
كمالو أنهم كانوا طول عمرهم أصدقاء
اعتماداً على مساعدة بعضهم بعض
خوضوا عبر النهر المسرع
وعندما وصلوا الضفة الأخرى
اسرعوا في الحال
كل واحد يأخذ طريقه الخاص

أيلول ، ١٩٨٧

داريوش توماش لبيوده

ترجمة وتقديم : هاتفه الجناني

داريوش توماش لبيوده - شاعر وناقد أدبي ومحاضر في الجامعة . ولد داريوش في مدينة (بيدغوش) غرب بولندا ، وفيها أنهى المدرسة الإعدادية وقسم الأدب البولندي .

مارس أعمالاً مختلفة منها : أنه كان بستانياً ، وسباحاً محترفاً بأنقاذ الغرقى ، ومعلماً لفترة وأخيراً مُحاضراً جامعياً في بيدغوش ، في العام ١٩٩٢ حصل على شهادة الدكتوراه .

وداريوش شاعر وناقد أدبي نشيط جداً واستطاع بعمله الدؤوب وموهبيه أن يحتل مكانه في خارطة الشعر البولندي . حاز الشاعر على عدّة جوائز مرموقة مثل : " الوردة الحمراء " (غدانسك ١٩٨٤) ، وجائزة باسم الشاعر أنجى بورسه (كراكوف ١٩٨٤) ، وجائزة فيسبيانسكي (وارسو ١٩٨٩) .. وداريوش لبيوده محب للثقافة العربية .

من بين أعماله الشعرية المطبوعة نذكر :

- ١- " منتحرون من تحت عربية كبيرة " ، وارسو ١٩٨٠ .
- ٢- " الوصية الأحدث " ، دار نشر بوموزه ١٩٨٣ .

٣- حفلُ الشَّرَقَرَقَاتِ الْمِيَةِ " ، دار النشر الأدبية ، كراكوف
١٩٨٨.

٤- " لحظة قبل نهاية العالم " ، وارسو ١٩٨٨.

٥- " نِصَالٌ وَقَطْرَاتٌ " ، دار الشرارة ، وارسو ١٩٩٠.

٦- " طِيَارُو الْمَسَافَاتِ فَوْقَ الْبَنْفَسَجِيَةِ " ، بيدغوش ١٩٩٠

تراویح

١- ياسِيدَ الغَبْشِ وَالْغُرُوبِ سِيدَ النَّدَى وَالْمَلْحِ
اسْتَمْعْ لِي أَنْ أَغْطِسَ رَأْسِي لِمَرَاتٍ
فِي طَاسِ الْفَضَاءِ السُّحْرِيِّ اسْتَمْعْ لِي أَنْ أَلْحَقَ
بِمُوكِبِ رَحَالَةِ النَّهَارَاتِ وَرَحَالَةِ اللَّيَالِي
ثُمَّةَ فِي نَهَايَةِ الطَّرِيقِ وَعَدُّ الشَّرَارَةِ
وَعَهْدُ الْفَسْقِ ثُمَّةَ الدَّفَءِ الْمُحْقِقِ
وَجَائِزَةُ الضَّيَاءِ
ثُمَّةَ فِي نَهَايَةِ الطَّرِيقِ طَشْتُ مَاءً
لِلْأَقْدَامِ الْمُتَعَبَّةِ وَيُودُّ لِمَا جَرَّحَهُ
الشُّوكُ
ثُمَّةَ رَطْبَةً مَعْنَشَةً وَكَفَنُ الرِّيحِ

بِلْبِينِ مَعْرُوقٍ وَعُمْلَتَانِ

* الشُّرَقَرَقُ : طائرٌ أَكْبَرُ مِنَ الْحَمَامِ يُعْرَفُ أَيْضًا بِالشَّرَقَرَقِ وَالشَّرَقِ .

* نِصَالٌ : هُوَ جَمْعُ لَنْصَلٍ وَتَعْنِي هُنَا الْجَزْءُ الْعَرِيشُ الْمُنْسَطُ مِنْ وَرْقَةِ النَّبَاتِ .

مع صورة (تيريوس)

يا سيد الام واللمع سيد الحليب
والنار اسمح لي أن أشرب مرات ومرات
من أكوسيك الحارقة
الشفتين

١١ - أبا البخار والخت والنحاس لست ذلك
الذي أرددت أن أكونه في خططك
ابعدت لمسافة أكبر من
الطريق الهوائية لحجر مسطّح
ابعدت غير آبه بندائك
قادتني قوى مظلمة
اعتشت على الوبر واللحم والدم
غسلت وجهي بدمع موجعة
قهقحت وبصقت
على كتبك
أبا السراء وشرفة القز والعقم
كنت حجرا عند بوابة حائط صخري
فظلت أن في داخلي
قوه هائلة
كان تمردي بالنسبة لك
تموجاً صامتاً لظل

هكذا أبا الخشنخاشِ والفلفلِ والصَّبَرِ
هكذا كما أنتَ أردتَ
أنا رجعتُ

١١- لتسحدث أبا العسلِ والشوكِ - تَغَيَّرَ
الكثيرُ منذ أنْ تكلمتَ آخرَ مرَّة
معي -

تذوقتْ ثَمَرَ الْأَلْمِ الْمَرْ وشربتُ من
نبع الزَّمْنِ المَسْمُوم
كنتُ حيَثُ لمْ أَكُنْ كنتُ ذلك
الذِّي لمْ أَكُنْهُ
حدَقْتُ في أعينِ القتلةِ أخْوَةِ يَهُودَا
(بيلاطس) وكثيرٌ من الفريسيين
سمعتُ أحاديثَ لصوصِ المَالِ والجَسَد
رأيتُ أَدْمَعَ التلهفِ الأنثوي
فقدتُ الأيمانَ واستَعْدَدْتُهُ من جديـد عميـتُ
وحدَقْتُ في عدسةِ الضوءِ والظلام
صَمَمْتُ وسَمِعْتُ لَغْطَ مَدِينَةِ
تَمُوتُ
لمْ أستيقظْ ليلاً - حلمتُ بأشجار
تَعَضَّها الريحُ وثمارٌ تَقْطُرُ دماً
حلمتُ بكنائسَ فارغةٍ وقاربَ

حـافـلـةـ بـالـرـجـالـ

نـعـمـ يـا إـلـهـ الـذـهـبـ وـالـدـخـانـ - رـأـيـتـ أـنـكـ مـوـجـودـ
 تـضـعـ يـدـاـ عـلـىـ رـأـسـيـ تـسـنـدـنـيـ
 وـتـأـمـرـنـيـ أـنـ أـسـيرـ -

هـذـاـ مـاضـيـ مـنـ حـائـطـ لـحـائـطـ مـنـ حـائـطـ
 لـنـافـذـةـ

فـلـتـتـحدـثـ أـبـاـ الزـغـبـ وـالـجـلـيدـ - مـتـعـطـشـ أـنـاـ
 لـسـمـاعـ صـوـتـكـ مـنـ جـدـيدـ
 فـلـتـتـحدـثـ

١٩٨٦ غـزـ

من ديوان "البكاء ، يا جيلي" (١٩٩٠)

لـبـيـوـدـ

الـأـخـ (إـلـىـ بـيـوـتـ)

أـخـيـ مـاتـ بـعـدـ شـهـرـيـنـ مـنـ وـلـادـتـهـ
 لـمـ تـعـطـ سـنـاتـ الـخـمـسـيـنـاتـ وـقـتاـ

لـلـرـضـعـ ذـوـيـ الـعـاهـاتـ الـقـلـبـيةـ
 لـمـ تـكـنـ لـهـ رـحـمـةـ الـأـوـكـسـجـينـ

وـلـأـمـلـ قـطـرـاتـ الـمـغـذـيـ

دـفـنـوـهـ تـحـتـ شـجـيرـةـ قـبـقـ

هـيـ الـيـوـمـ كـبـيرـةـ

حـمـلـتـ التـابـوتـ الـأـيـضـ الصـغـيرـ أـخـيـتـانـ

هـمـاـ الـيـوـمـ تـحـتـ التـرـابـ كـذـلـكـ

أُخْيٌ ماتَ بَعْدَ شَهْرِيْنَ مِنْ وَلَادَتِهِ
أُشْعَلَ شَمْعَةً عِنْدَ مَحْضُنِ الْأَرْضِ
الَّتِي جَمَعْتُهُ وَآيَاهَا سَنَوَاتُ
الْخَمْسِينَاتِ مِنْ الْقَرْنِ الْعَشْرِينِ

من ديوان "لحظة قبل نهاية العالم"

وارسو ، ١٩٨٩

عَلَى الطَّاولَةِ فِي مَزْهَرِيَّةِ كَرِيسْتَالِيَّةِ تَنْتَصِبُ
الْزَّهْوَرُ - الْجَرْبَرَةُ الصَّفَرَاءُ تُذَكَّرُ بِعَبَادِ
الشَّمْسِ الْوَرْدَانِ الْحَمْرَاءِ وَانْتَكَشَانِ
عَلَى بُعْدِ دَفَعَ رَقِيقًا ثَلَاثُ فَرَاشَاتٍ أَسْتَرْوَمِيرِيِّ
رَقِيقَةُ كَنَفَسٍ - عَنْدَكِ الْيَوْمَ
عِيدُ الْأَسْمِ تَأْتِي مِنَ الْمَذِيَاعِ أَغْنِيَّةُ
(غيلبرت سوليفا) تَحْضِينِي تَدَاعِيبِيَّنَ
صَدْرِي بَعْدَ لَحْظَةٍ عَبَرَ جَسَدِيَّنَا
تَسْرِي رِعْشَةً نَارِ دَفِيَّةً .

من ديوان "البركة السوداء" (١٩٩٣)

من أدب الأطفال - ألمانيا .

د. محمد نادر .

تقديم :

"إذا كانت عملية تكون دماغ الحيوان تنتهي عند لحظة الولادة ، فإنها تستمر عند الإنسان بعد ولادته وتتوقف على الظروف التي يجري فيها تطوره . والعلم يسعى لاستيضاح السنن الأساسية لتطور الطفل في ظل ثقافة معينة وإلى وضع نظام للتربية استناداً إلى هذه السنن .

من الأفضل بالطبع تعليم الأطفال لا بشكل عفوي ، بل بصورة عقلانية هادفة ، وإيلاء العناية الخاصة بإعطاء الطفل مايلزمه بالذات ، وتأمين تطوره الكامل القيمة " . وإذا كانت كل آداب العالم تمارس دورها في بناء شخصية الإنسان بدءاً من نعومة أطفاره ، فإن هذا البناء يوجد بخصوصية واضحة من خلال شدة عقلانيته ومنهجيته وواقعيته في ألمانيا وعلى كل المستويات . وهذا يطبع الشخصية الألمانية بطابعه ، الشخصية الجدية المجتهد العاقلة والهادئة الصبوره .

وتمارس القصيدة / الأغنية ذات الإيقاع السهل المتواتر هذا الدور بفعالية كبيرة بسبب سهولة حفظها وموسيقاها الجميلة النابعة من تراث الشعب الذي كتبها . إذ توصل المعاني بهدوء ، هذه المعاني التي غالباً

ما تكون تعليمية ، تربط الطفل بالحياة ، إلى جانب إيصال الجمال من خلال الصورة الشعرية المرسومة وجوانية الجملة الشعرية المكتوبة .

وهنا يأتي تقديم الأحلام والأمنيات بطريقة خيالية بوصفه من أهم وظائف وسمات أدب الأطفال ، إذ يساهم هذا في خلق خصوبة التفكير عند الطفل وإعطائه إمكانية المقارنة مع الواقع لاكتشاف ذاته الممكنة . ولا تخloo القصائد التي تكتب للأطفال في ألمانيا من هذا الخيال ، رغم أن الأغاني المقدمة هنا تبدو أكثر قرباً من هموم الطفل اليومية وعلاقاته ضمن محیطه وجبه للمعرفة والإكتشاف .

إن عقلانية القصائد وربطها بالواقع كما هي ، تضمننا كما أسلفنا وجهأً لوجه أمام حياة الفرد الألماني الوعية والمنظمة لدرجة المروء أحياناً .

ولا بد من التنويه هنا إلى أن الشاعر الذي كتب هذه الأغاني غير معروف فهي تردد وكأنها شعر شعبي موروث كان ومازال !

كما يوحى بعضها وكأنه مأخوذ من آداب شعوب مجاورة كالروسية بوجود شخصية (ماتروشكا) . لقد تمت ترجمة الأغاني بتصريف بسيط أوحى به المعنى ، كي تقدم بالصورة التي تجعلها قرية إلى شاعريتها بعد الترجمة . وإذا كان غياب موسيقاها الجميلة كما هي في أصلها قد جعل نشرها في مجلة مخصصة للأطفال - كمجلة أسامي مثلاً - أمراً غير مرغوب فيه - فالطفل في بلادنا يجب أن يتعلم إيقاعات شعرنا أولاً - فإنني أجد نشرها في مجلة تهتم بالآداب الأجنبية أمراً معقولاً وربما هاماً . إذ أن أدب الأطفال كتب دوماً بأيدي مبدعين كبار وبقي يعتبر جزءاً من التراث الغني لكل أمة مثله في ذلك مثل الأعمال الكلاسيكية الكبرى .

(١) أغنية النوم :

نم أيها الطفل ، نم

أبوك هناك

يرعى الغنمـات المليـات بالـحـلـيب

وأمك هنا

تهز شجـيرة الدـار الصـغـيرة

لتـسـقـط الأـحـلام بـوقـعـها الأـسـرـ

نم أيها الصـغـير ، نـم ...

(٢) الكرنفال :

إـنـه لـأنـف ضـخـم وـطـوـيلـ

أنـفـ من الـورـقـ

أـمـاـ تـلـكـ اللـحـيـةـ الطـوـيـلـةـ مـنـ القـطـنـ

فـكـمـ تـمـنـيـتـ لـوـ أـمـلـكـ مـثـلـهـ

وـهـاـ هـيـ نـظـارـةـ جـدـيـ السـمـيـكـةـ

سـاحـاجـهـ بـالـتـأـكـيدـ

عـنـدـمـاـ تـأـخـذـنـيـ أـخـيـ الـيـوـمـ مـعـهـاـ

إـلـىـ الـكـرـنـفـالـ

هـنـاكـ حـيـثـ يـتـنـكـرـ النـاسـ

وـلـاـ يـعـرـفـ أـحـدـ أـحـدـاـ

هـنـاكـ حـيـثـ يـتـحـولـ النـاسـ كـلـهـمـ إـلـىـ أـطـفـالـ

مـثـلـيـ ...

(٣) هاينر الصغير :

عندما كان هاينر صغيراً
لم يستطع ولا مرة واحدة أن يربط حذاءه
أصابعه الطفولية السميكة الغضة
لم تردد أن تستوعب ذلك حقاً
مئات المرات حاول أن يعتقد
غير أنه ما استطاع مرة واحدة ،
ولا مرة أن يملك المدورة اللازم
دموع الغضب سقطت ساخنة ساخنة
على ذلك الحذاء اللعين
وفجأة دون أن يدرى
أت تلك اللحظة
حيث لا يستطيع أحد أن يسخر من هاينر
بعدها
الآن يربط هاينر حذاءه وحده
كما لا يربطه أحد
إنه يستطيع أن يعتقد بشكل نجمة
إنه الآن صديقنا الكبير
هاينر ...
هاينر الصغير ... !

(٤) المطر :

حين تمطر السماء
نبقى جالسين في البيت
هكذا ... على النافذة
نترجُ بفرح على "الخارج"
السماء مظلمة
والأرض مبللة رطبة
نحن الصغار
بحلس على النافذة
وننظر بفرح شديد إلى الخارج ...!

(٥) أغنية الشتاء :

هناك في الخارج ، في الغابة الشتائية
تقف شجرة السرو الطويلة
معطاها بطبقة سميكة من الثلج
بالكاد يرى المرء أوراقها الإبرية

هناك
حيث حارس الغابة يمشي متسلقاً
في الثلج والجليد

هناك ، هناك في العمق
يقص بمنشاره شجرة السرو تلك
حيث يسافر بها إلى المدينة

أبي سيدھب غداً إلى سوق عيد الميلاد
باحثًا عن تلك الشجرة
لأنها وبجمال أخذ نمت وترعرعت
سيشتريها ويحملها عائداً إلى البيت
في البيت
تملؤها أمي بزينة عيد الميلاد
التفاح الأحمر هنا
وعلى كلّ غصنٍ تعلق ضوءاً يتلألأ
وعندما يأتي اليوم المقدس
يسمح لنا نحن الأطفال بالقدوم إلى الشجرة
حيث نراها بخضرتها
في بهجة ضوء الشموع الساطعة

(٦) أغنية ماتروشكاكا(١) :

- كما الخبز سميك ومدور
كما الورود ملونة بفرح
أظهر أنا ، كما لو أنّ الجميع يعرف
أني أسمى ماتروشكاكا
الكثير من أخواتي الصغيرات في داخلي
واحدة منهن ترقص دائمًا معي وتغنى
واحد ، اثنان ، ثلاثة
تعال معي يا صديقي

ودائماً بخطوة ماتروشكا^(٢)

- كما سفينة الفضاء تضمّ العالم بجناحيها

أحبكم يا أطفال العالم ...

الكثير من أخواتي الصغيرات في داخلي

واحدة منهن ترقص معى وتغنى

واحد ، اثنان ، ثلاثة

تعال معى يا صديقى

ودائماً بخطوة ماتروشكا

= أصدقائي في كلّ مكان

يعيشون تحت التخييل

وفي بلاد البرد والثلج

الكثير من أخواتي في داخلي

واحدة ترقص معى وتغنى

واحد ، اثنان ، ثلاثة

تعال معى يا صديقى

ودائماً بخطوة ماتروشكا ...

(١) فلاحة روسية ممينة على شكل دمية مصنوعة من الخشب بداخلها

أربعة دمى صغيرة .

(٢) خطوة بطيئة راقصة .

(٧) على غدير الماء حيث تقف قطط الحقل :

لقد رأيته

إنه أرب عيد الفصح

ركض هارباً ، وكأنه ذعر إذ رأني

فجأةً أكتشف شيئاً ما

ماذا خبأ الأرب خلف الحقل هناك ؟!

إنها سلة مليئة بالبياض الملون الجميل

إنها يجب أن تكون لنا : نحن الأطفال

وأنت يا أرب عيد الفصح

في مرجوك الأخضر

شكراً لك على كل هذا المرح والفرح

على هذا المرح والفرح

في عيد الفصح الجميل .

الدرّاق

للكاتب الامريكي : او. هنري

ترجمة : د. ثائر زين الدين

تعريف :

ولد وليم سيدني بورتر الملقب بـ او. هنري في مدينة صغيرة تُدعى غرينزبورو " في كارولينا الشرقية عام ١٨٦٢ ، لأب يعمل طبيباً وقد رثه عمته أثر وفاة أمه المبكرة .

تركَ الكاتبُ ٢٧٣ قصةً قصيرةً وروايةً واحدةً بعنوان " الملوك والملفوقة " وتعتبرُ هذه الأعمال موسعةً كوميديةً عن الحياة الأميركية .
في أعمالِه نقابلُ المليونير والمزارع والجنرال والحمل والطالب -
ونستطيع أن نعدَ طويلاً الشخصيات التي تنتهي لطبقاتٍ مختلفةٍ ومهنٍ متعددة .

او. هنري يعتبرُ استاذًا من استاذة القصة القصيرة في الولايات المتحدة الأميركية ، وقصصه ذكيةً ومحظوظةً تستحوذ على اهتمام القارئ ، مثيرةً لديه الفضول الجميل فلا تزكي إلا مع الكلمة الأخيرة .

إن كل قصة من قصص او. هنري تحملُ في طياتها لغزاً ما ، لحاوؤنَ أنَّ نخله ، ولكننا مهما حاولنا أن نذهبَ بخيالنا بعيداً ، إلا أنَّ الحل يكون دائمًا غير ما تصوّرناه ، ورغم ذلك لا نشعرُ بالاحباط أو الحزن ، على العكس

تماماً، فإننا نحسُ بالرضا لاقتاعنا بموهبة الكاتب وبمخزونه الكبير من الحلول الذكية ، الذي لا ينضب أبداً.

إن الأستاذية أو. هنري في هذا الفن شكلها الخاص ؛ فهي تتجلى في مزاجه لظواهر الحياة الطبيعية بصورة تجعلها تظهر أمامنا بشكل غير معتاد . أو. هنري يبدو وكأنه يلعب معنا لعبة ما هو غير متوقع وهذا ما يجعلنا نظنُ للوهلة الأولى أن ليس لدى الكاتب إلا هدف واحد هو تسليمة القارئ بالغاز لها صبغة أدبية .

ولقد ظهرَ هذا التصور لدى الكثير من فرائنه بل وفي صفوف النقاد ؛ حيث رأى الكثيرون منهم أن الموضوع بحد ذاته والتشويق الخارجي هما المدفان الرئيسيان لدى الكاتب .

والحقيقة أن لديه مجموعة من الأعمال التي لها طابع المتعة الصافية أو التسلية ، إلا أنه إلى جوار هذه الأعمال تقفُ نصوص أخرى تحمل أفكاراً عميقه وتكشفُ عن مرآقبة حاذقة نادرة للحياة بالإضافة لعنصر الإمتاع الذي لا يجوز أن يخلو العمل الأدبي منه وفي أروع أعماله يقفُ الرجلُ كاتباً انسانياً عملاًقاً .

يتميزُ الكاتبُ في معظم أعماله بتلك اللهجة الفكهة ؛ فتنامي الأحداث وتصرات الأشخاص ، وأحياناً أهم الأحداث في القصة تقدم بلغة كوميدية . إن محنة أو. هنري للنكتة راسخة بشكل يجعلُ من الغباء إنكارها في أعماله ، ولكن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن المتعة والفكاهة هما المدفان الرئيسيان للكاتب .

إن أو. هنري يلتقطُ المضحك في الناس ، في تصرفاتهم ، في تلك الحالات الناتجة عن تصادم أبطاله . ضحكُ الرجل .. ضحكُ طيب ، ما فيه من سماحة أو ثقل . الكاتبُ لا يسخرُ من عجز الناس فيزيائياً (جسدياً) أو من أحزانهم الحياتية . إن سخريته سخرية نبيلة ، لأن في أعماقها تبضمُ ثقة عميقة في الإنسان ، ومحبة له ، وكراهية لكل ما يشوّه الحياة والبشر .

لم يعش أو. هنري في وئام مع المجتمع البرجوازي ، ولكنه أيضًا لم يحاول مقاومته أو تغييره . يجب أن تحاول أن تكون انساناً ، بغض النظر عن هذا المجتمع الملائسي من حولك ، وهذا ممكن - تلك كانت وجهة نظر الكاتب .
توفي أو. هنري عن ثانية وأربعين عاماً سنة ١٩١٠ بعد حياة حافلة بالمعاناة والسجن والحب والفرح .

د. تأثير زين الدين

*

الفقة : (الدرّاق)

كان شهر العسل في أوجه . الشقة زينتها سجادة جديدة ساطعة الحمرة . ستائر وستة كؤوس فخارية للبيرة ذات أغطية من قصدير ، موضوعة في غرفة الطعام على رف بارز في الجدار الخشبي . كان يتراءى للعروسين أنهما لا يزالان يملقان في السماء .

جلست العروس على كرسيها المهزاز ، وتوضعت قدمها على الكرة الأرضية ثم غرقت في نومها وأحلامها الوردية . كانت تفكر بما يمكن أن يقال عن حفلة زواجهما من الصغير - ماك غاري - في جميع أنحاء العالم . ومهما يكن فإن هذا الأمر لم يكن شديد الأهمية ؟ فمن لندن حتى مجموعة نجوم الصليب الجنوبي لا يوجد ملاكم من الوزن الخفيف المتوسط يستطيع أن يصمد أربع ساعات - لماذا ساعات ؟ ! قل جولات أمام الصغير ماك - غاري ، وها قد مررت ثلاثة أسابيع وهو مُلك لها ، وتكتفي لمسة من أصبعها أن تجعله يهتز . هو الذي تصبح في حضرته قبضات أبطال الحلبات لا حول لها ولا قوة .

عندما نحب نحن فإن كلمة "حب" هي أخت التضحية وإنكار الذات ، أمّا عندما يحب جيراننا الذين يفصلنا عنهم الجدار ، فكلمة "حب" تعني الغرور والوقاحة وضعفت العروس ساقاً على ساق مرتدية حذاءها ، ونظرت إلى السقف المزین بصور كيوبير ، ثم راحت تفكّر .

- عزيزي - بدأت بالحديث متخدّة هيئة كليوبترا وهي ترجو من أنطونيو أن يحمل لها روما ملفوفة على شكل هدية - عزيزي كم أشتئي أن أكل دراقة .

وقف ماك - غاري - الملقب بالصغير ، وارتدى معطفه وقبعه . كان رجلاً جاداً ورشيقاً ، عاطفياً ومقداماً .

- حسناً إذاً - قال بهدوء وكأن الحديث يدور حول توقيع وثيقة تتضمن شروط مبارأة مع بطل بريطانيا ثم أردف :
- حالاً سأحضر لك دراقاً .

- لكن لا تتأخر ، فسأشعر بالضجر دون صغيري الخبيث وأحرص أن تختار دراقاً ناضجاً وجيداً .

وخرج الصغير إلى الشارع بعد وداع طويل لا يقل حرارةً عما لو كانت تنتظره مخاطر رحلة حافلة بالأهوال في أصقاع البلاد البعيدة .

أخذته الأفكار لوهلة ، وليس بلا سبب فهذا الحديث يجري في بداية الربيع وبذا له أن من النادر أن يجد تلك الشمرة الصيفية المشتهاة في هذه الشوارع الباردة ، وفي قر الدكاكين .

توقف عند زاوية الشارع ، حيث خيمة بائع الفواكه الإيطالي ، وألقى نظرة احتقار على تلةٍ من البرتقال الملفوف بأوراقٍ ناعمة ، وعلى التفاح الوردي البراق ، والموز الدابل الحزين .

- هل لديك دراقي ؟ سأل الصغير مواطن دانبي .

ليس لدى دراقاً يا سيدى ، ربما خلال شهر . ليس موسم الدرّاق .

الآن - يوجد برّتقال جيد - اشتّر برّتقالاً . أحبّاته البائع .

لم يشاً الصغير حتى أن يجذب وتابع بحثه .

مضى إلى صديقه ومشجعه القديم " جاستيس أو كولوهين " ، صاحب مؤسسة تضم مطعم رخيصاً ومقهى ليلاً ونادياً ، وقد وجده على رأس عمله . كان يذهب ويجهز في المطعم ناشراً النظام . بادره الصغير قائلاً :

- جئتكم لأمر هام يا كمال ؟ خطر على بال عجوزي اليوم أن تأكل دراقاً لذيداً ! فإن كان لديك ولو حبة واحدة هاتها بسرعة ، أما إن كانت لديك كمية جيدة فاعطني بعض حباتٍ فلن تكون بلا فائدة .

- كل ما في بيتي تحت أمرك . أحبّات أو كولوهين ثم أردف :

ولكنك لن تجد فيه دراقاً ، الآن ليس موسم الدرّاق ، حتى في " برادووي " لن تجد دراقاً في مثل هذا الوقت من السنة يؤسفني أنني لا أستطيع مساعدتك ؛ ذلك أن شهية النساء إذا طلبت شيئاً فعليك أن تقدم لها الشيء نفسه ، والوقت الآن متاخر ، أفضل حوانيت الفاكهة مقفلة ، لكن اسمع ربما ترضي عروسك بالبرّتقال اليوم استلمت صندوقاً من البرّتقال الطازج الجيد فإن رغبت ...

- لا يا كمال ، شكراً لك ، شروط المباراة تتطلب دراقاً والتغيير مرفوض سأبحث في أماكن أخرى .

كان الوقت قد اقترب من منتصف الليل عندما وصل الصغير إلى أحد الشوارع الغربية ، معظم المحلات كانت قد أغلقت أبوابها ، وفيما تبقى منها كانوا يعادونه بالسخرية حين يطلب دراقاً .

وهناك في مكان ما ، خلف جدران عالية كانت العروس واثقة تنتظر هديتها التي ستجلب من وراء البحار . وهل من المعقول أن البطل ذا الوزن الخفيف - المتوسط سيعجز عن إحضار الدرّاق ؟ ! أو أنه لن يستطيع أن يقفز فوق ترتيب الفصول والمناخات والتقاويم ، بهدف إفراح محبوته بشمرة ذهبية أو وردية تقطّر عصيراً عذباً ؟

وتراها له من بعيد واجهة خلابة تسطع خلف زجاجها ألوان الفواكه المختلفة ، حتى إذا هم الصغير بالسير إليها أطئت أضواؤها ، فركض بكل ما أوتي من قوة واستطاع أن يصل إلى الحانوتي في اللحظة التي أُقفل بها الدّكان .

- هل لديك درّاق ؟ سأّل بخزم .

- ماذا تقول يا سيدى ؟ ! ر بما بعد أسبوعين أو ثلاثة ، الآن لن تجد درّاقاً في كل أنحاء المدينة ، وإن وجدت بعض الحبات ففي البيوت البلاستيكية فقط ، ولن يكون بإمكانى أن أتبّأ أين بالتحديد ، ر بما في واحدٍ من الفنادق الغالية ، حيث الناس الذين يختارون في طرق إنفاق نقودهم ، ولكن إن شئت أستطيع أن أعرض عليك برتقالاً رائعاً ، وصلتني مجموعة منهاليوم على ظهر الباخرة .

ماشياً إلى زاوية الشارع فكر الصغير دقيقة واحدة ، ثم دخل زقاقاً معتماً متوجهًا إلى بيته تضيء مدخله المصايبخ الخضراء .

- أخبرني هل النقيب موجود - سأّل الصغير الرقيب المناوب ، ولكن في ذلك الوقت تماماً تطاول النقيب من خلف ظهر الرقيب : كان بلباسه المدني وبهيئة تدل على أنه مشغول جداً .

- مرحباً أيها الصغير - رحبَ بالملّاكِم وأردف - كنت أظن أنك سافرت لقضاء شهر العسل .

- عدت البارحة ، والآن أنا مواطن دائم الإقامة في نيويورك ، وربما أبدأ بمزاولة عمل حكومي في المدينة . قلْ لي أيها النقيب أترغب هذه الليلة بمداهمة وكْر " دينفر ديكو " ؟

- تأخرت كثيراً ! - قال النقيب فاتلاً شاربه وأردف - داهمنا " دنفرديكو " منذ شهرين .

- حسناً فعلت - قال الصغير مؤيداً ثم تابع - منذ شهرين طرده " رافرتني " من وكره القديم في الشارع " ٣٤ " ولكنه بعد ذلك أسس لنفسه مكاناً في حيّك بالذات ، واللعب عنده يجري أفضل من أي وقت كان ، لدى حسابي الخاص مع " دنفر " فإن شئت قدرتك إليه .

- ماذا تقول في حبي أنا ؟ - صرخ النقيب وأردف - أمتأكد أنت ؟ إذا كان الأمر كذلك فسأكون مديناً لك ، ولكن هل تعرف كلمة السر ؟ وإلاً فكيف سندخل الوكر ؟

- نكسر الباب ، لم يكن لديهم الوقت لتصفيحه بالحديد . خذ معك عشرة أشخاص . أما أنا فلا أستطيع الدخول . لقد حاول دنفر القضاء عليّ منذ فترة ظاناً أنني بلغتُ عنه في المرّة الماضية ، وهو على أية حال مخطئ في ظنه . عليك أن تسرع أيها النقيب لأنني مضطّر للعودة إلى البيت بعد قليل .

لم تمض عشر دقائق حتى كان النقيب واثنا عشرة شرطياً يمشون خلف دليلهم ويدخلون المدخل المعتم لبنيّة حسنة الشكل ، تدير منها عشر شركاتٍ أعمالها خلال النهار .

قال الصغير هامساً :

- الطابق الثالث ، في نهاية الممر ، سأسير أمامكم .
أخذ شابان قويّاً البنية مسلحان بفأسين مكانهما على جانبي الباب الذي أشار إليه الصغير .

- كل شيء هادئ في الداخل على ما يedo - قال النقيب ، ثم أردف بصوت يملأه الشك -

أمتأكد أنت من معلوماتك أيها الصغير ؟

- أكسروا الباب . أنا المسؤول إن كنت قد أخطأت . أمر الصغير دون أن يجيب عن سؤال النقيب .

وتهاوى الفأسان على الباب الذي لا حول له فتعالى صوت تكسر الخشب ، ومن خلال الشقوق انساب ضوء ساطع . سقط الباب .

اندفع عناصر المداهمة بمسدساتهم المهيأة إلى الداخل .

كانت القاعة الواسعة ذات الأثاث الصارخ الفاره تعكس ذوق صاحبها الموجود في غرب البلاد ، وعلى بعض الطاولات كانت تدور ألعاب القمار . واندفع حوالي خمسين رجلاً من رواد المكان باتجاه الباب ، آملين بالانزلاق من بين أيادي رجال الشرطة في الوقت الذي ارتفعت فيه عصيّهم لتهوي على المارين ، غير أن معظمهم استطاع الفرار .

حدث تلك الليلة أن دنفر ديك شرفَ هذا الوكر بحضوره شخصياً . وقد كان أول المنقضين على أولئك الطفيليين الذين جاءوا بدون دعوة ، معتقداً أن الفرق في وزن الطرفين سيسمح برد عناصر المداهمة ، لكنه ما أن شاهد الصغير بينهم حتى توقف عن التفكير بأي شيء سواه ، ضخماً وثقيلاً كمصارع من الوزن الثقيل ، انقضَ دنفر ديك بنشوة على عدوه الهش !، فراح الاثنان يتقلبان على درجات السلم إلى الأسفل ، عند عتبة الطابق الثاني أفلت أحدهما الآخر ووقفا على أقدامهما ، عندها فقط استطاع الصغير أن يستعرض مهاراته التي لم تجد لها استخداماً طالما كان مضغوطاً بين ذراعي شخص يزن مئتي رطلًا ، ويحب الاحساسات القوية وزيادة على ذلك مهدد بفقدان أملاكه تصل قيمتها إلى عشرين ألف دولار .

بعد أن طرح الصغير خصمه أرضاً ، عاد راكضاً إلى أعلى فدخل القاعة من جديد ، ومنها عبر إلى غرفة أصغر حجماً امتدت مائدة

طويلة مُتَعَبَّة من ثقل ما عليها من الخزف والكريستال و مختلف الأواني الباهظة الثمن والجميلة ، تلك المائدة التي يحب فرسان الحظ الجلوس إليها لتناول الغداء .

من تحت غطاء المائدة الذي تدل ملامساً الأرض ، كان يظهر حذاءً لامعاً كبير الحجم ر بما قياس "٤٥" أسرع الصغير وقبض عليه ساحباً إلى النور خادماً زنجياً ذا فرائِيْن أسود اللون وربطة عنق بيضاء - قف - أقرَ الصغير - أنت المسؤول عن إعداد هذه المأدبة ؟

- نعم يا سيدي أنا ، أمن المعقول أنهم وجدونا من جديد !

- هذا ما يedo . أخبرني الآن أليدك هنا دراق ؟ إن أجبت بلا فهذا يعني أنني تلقيت ضربة قاضية

- كان لدى ثلاثة ذيئنات ساسيدي عندما بدأت اللعبة ، ولكنني أخشى أن السادة لم يقووا على شيء . بما تفضل برقصة ناضجة يا سيدي ؟ وصرخ الصغير :

- اقلب الطاولة رأساً على عقب ، على أن تجده لي دراقاً ، بسرعة وإلا فعاقبتك وخيمة . لا أريد أن أسمع ذكر البرتقال ، وإن فعل أحد ذلك أخرجت روحي من جوفه .

واستطاع البحث الجاد أن يسفر عن إيجاد دراقة واحدة ، أشفقت عليها الأفواه الأيقورية لقوم يقتلهم الولع بالقمار ، وفي ذات اللحظة أصبحت الدرقة في جيب الصغير ، الذي قفل بصيده راجعاً دون أن يعي اهتماماً لعناصر النقيب الذين ساقوا أمامهم أسرارهم باتجاه سيارة الشرطة . وتنفس الصعداء ، هكذا كان فرسان المائدة المستديرة يعودون إلى "كاميلوت" بعد أن صاروا الأهواج وحققوا الانتصارات بحمد سيداتهم الرائعات . مثلهم تماماً تلقى الصغير أمراً من سيدته واستطاع تنفيذه .

في الحقيقة كانت الغنيمة هنا دراقة واحدة ، ولكن أليس من العظيم الحصول على هذه الدرّاقه في منتصف الليل ، وفي مدينة مُقيّدة بثلج شباط ؟!

هي طلبت دراقة ، وهي زوجته ، والدراقة الآن في جيشه ، مكتسبة دفء راحته التي تقبض عليها خوف فقدها أو تشويها .

في طريقه إلى البيت دخل الصغير صيدلية مناوية وقال لصاحبهما الذي نظر إليه من خلال نظارته .

- أيها الرجل اللطيف أرجو أن تفحص لي أضلاعِي . هل كلها سليمة ؟ لقد تعرّكت مع أحد الأصحاب ، و كنت مضطراً أن أعد درجات طابق أو طابقين . نظر إليه الصيدلاني باهتمام ثم رأى على شفتيه نتيجة الفحص :

- الأضلاع جميعها سليمة ، ولكن هنا نزيف داخلي كما لو أنك سقطت من سبع سماوات وليس لمرة واحدة ، ولكن لمرتين على الأقل .

- غير مهم - لكن أعطني من فضلك فرشاة ملابس إن كان لديك ؟

في ضوء الغرفة المريحة وتحت الثريّا الزرقاء جلست العروس تنتظر؛ لا ، لم تنته المعجزات في هذا الكون ؛ فتكفي كلمة واحدة منها عن رغبتها بشيء ما حتى ولو كان ذلك شيئاً تافهاً : زهرة ، رمانة ، أو .. آخر .. نعم دراقة ، وينطلق زوجها بحزم ليلاً في العالم الواسع الذي لا يستطيع أن يقف أمامه ... وتحقق رغبتها .

وفي نهاية المطاف - هاهو ذا ينحني فوق مقعدها الوثير ويضع في يدها حبة الدرّاق الموعودة فتهدل بمحبة :

- أيها الولد الخبيث أترى طلبت منك دراقاً ؟ ! كان يسرني أكثر لو قدمت لي برقةلة !

فليبارك الرّب العروس !

الأدب الألماني هاميزيش بول

مثلما يحدث في الروايات السيئة

ترجمة : د. لحوظة لميود

كنا قد دعونا إلى السهرة ألم تسومبن ، وهم أناس لطيفون ، أدين لحمي بالتعرف إليهم . فهو يسعى منذ زفاننا لتعريفي إلى أشخاص يمكن أن يفيدوني على صعيد الشغل ، وتسومبن يمكن أن يفيدني . فهو رئيس هيئة تمنع التكاليف المتعلقة بالضواحي السكنية ، وأنا قد صاهرت شركة حفريات .

في ذلك المساء كنت عصبياً ، ولكن زوجتي برتا هدأتني قائلة : "حقيقة أنه سيأتي أصلاً تدلّ وحدها على شيء . حاول فقط أن توجه الحديث بمحذر إلى موضوع التكاليف ، فالمناقضة ستحسم غداً ، كما تعلم ".

وقفت خلف باب البيت وانتظرت تسومبن . دخنت ، ودست عقب السيجارة بقدمي ، ثمّ غطيته بالبساط الممدوّد على الأرض . وبعد قليل وقفت خلف نافذة غرفة الحمام ، وفكّرت في السبب الذي يمكن أن يكون قد حمل تسومبن على قبول الدعوة . فهو لا يمكن أن يكون مهتماً بأن يتناول معنا العشاء . كذلك فإنّ حقيقة أنه سيتّغى في المقابلة التي كنت قد اشتراك فيها يجب أن تجعل الأمر محجاً بالنسبة إليه ، تماماً كما هو مخرج بالنسبة إلىّ .

كانت برتا قد انتقت لي بذلتي : جاكيتة غامقة ، وبنطلوناً أفتح قليلاً ، وكرافيتة ذات لون محайд . لقد تعلمت هذه الأمور في البيت ، وفي المدرسة الداخلية عند الراهبات ، وقد تعلمت أيضاً ماذا يقدم المرأة للضيوف : متى يقدم الكونياك ، ومتى الفرمونت ، وكيف ترتب التحلية . جميل أن يكون للمرء زوجة تعرف هذه الأمور بدقة .

ولكن برتا كانت عصبية أيضاً . فعندما وضعت يديها على كتفى ، لامستا عنقى ، أحسست بأن الإبهامين رطبان وباردان . قالت : "سيسير كل شيء على مايرام ، وستحصل على التكليف" ، فقلت : "يا إلهي ، إن الأمر يتعلق بالنسبة إلى بـ ٢٠٠٠ مارك ، وأنت تعلم كم نحن بحاجة إليهم" . قالت برتا : "على المرء ألا يذكر اسم الله عندما يتعلق الأمر بالمال" .

توقفت سيارة أمام منزلنا . إنها من ماركة لا أعرفها ، ولكنها تبدو إيطالية . فهمست برتا : "تمهل ، انتظر حتى يرن الجرس ، ودعهم يقفون ثانية أو ثلاثة ، ثم امشي ببطء ، وافتح" .

رأيت آل تسومبن يصعدون الدرج : هو كان رشيقاً ، طويل القامة ، أشيب الفودين . إنه واحد من أولئك الذين كان الناس في الثلاثينيات يسمونهم "مغامرين" . وكانت السيدة تسومبن إحدى النساء النحيلات ذوات الشعر الأسود ، اللاتي أجدهن نفسي عند رؤيتهن بمحبأ على أن أتذكر اللليمون وقرأت في وجه تسومبن أنه أمر ممل جداً بالنسبة إليه أن يتناول معنا الطعام .

ثم رن الجرس ، فانتظرت ثانية أو اثنين ، ثم مشيت إلى الباب وفتحت قلت : "أوه ، لطيف حقاً أنكم قد جئتم إلينا" . سرنا ، وكؤوس الكونياك في أيدينا عبر الشقة التي أحب آل تسومبن أن يتفرّجوا عليها . أما برتا فقد بقيت في المطبخ ، لتعصر المايونيز على المقلبات من أنبوة ، فهي تجيد ذلك ، وتصنع أشكالاً تشبه القلوب ،

وأنهاراً متعرجة ، وبيوتاً صغيرة . لقد أتعجبت شقتنا آل تسومبن ، وابتسم كلّ منها للآخر عندما شاهدا في غرفة عملني طاولة الكتابة ، التي بدت لي أيضاً في تلك اللحظة كبيرة إلى حدّ ما .

امتدح تسومبن خزانة رو كوكو كانت جدتي قد قدمتها لي بمناسبة الزفاف ، وامتدح تمثلاً باروكيأ للعذراء شاهده في غرفة نومنا . وعندما رجعنا إلى غرفة الطعام كانت برتا قد أعدّت المائدة . قامت بذلك على نحو لطيف ، جميل ولكنّه طبيعي ، وقد أكلنا في جوّ مريح . تحدثنا عن أفلام وكتب ، وعن الإنتخابات الأخيرة ، وامتدح تسومبن أصناف الجبن المختلفة ، وامتدحت السيدة تسومبن القهوة والتورته . ثم أرينا آل تسومبن صوراً من رحلة الزفاف التي قمنا بها : صوراً من الشاطئ البريتنوني ، وحيرا إسبانية ، ومناظر لشوارع في الدار البيضاء . شربنا الكوينياك من جديد ، وعندما نهضت كي أحضر العلبة التي تحوي صوراً من فترة خطوبتنا أعطتني برتا إشارة فلم أحضرها . وساد صمت كامل مدة دقيقتين ، لأنّه لم يعد لدينا مادة للحديث ، وكنا جميعاً نفكّر في المناقضة . أنا فكرت في الـ ٢٠٠٠ مارك ، وخطر بيالي أنّ باستطاعتي أن أنزل زجاجة الكوينياك من الضرائب . نظر تسومبن إلى الساعة وقال : " يا خسارة ، إنها العاشرة ، ولا بدّ لنا من أن نذهب . كانت أمسيّة لطيفة ". وقالت السيدة تسومبن : " لقد كانت أمسيّة رائعة ، وأأمل أن نراكم عندنا ذات يوم ". فقالت برتا : " سنأتي بكل سرور ". ثم وقفنا نصف دقيقة أخرى ، وفكّرنا جميعاً في المناقضة ، وشعرت بأنّ تسومبن كان يتّنطر أن أخو به جانباً ، وأن أتحدث معه حول الموضوع . ولكنّي لم أفعل ذلك . قبل تسومبن يد برta، وسرت أمامهم ، ففتحت الباب ، وأبقيت الباب في الأسفل مفتوحاً للسيدة تسومبن ، قالت برتا برقّة : " لماذا لم تتكلّم معه حول المناقضة . أنت تعلم أن التكليف سيعطي غالباً ". قلت : " يا إلهي ، لم أعرف كيف كان عليّ أن أوجه الحديث نحو ذلك الموضوع ". قالت

برقة : " أرجوك ، كان عليك أن تأخذه تحت أية ذريعة إلى غرفتك ، وأن تتحدث معه هناك .

لقد لاحظت كم يهتم بالفن . وكان عليك أن تقول له : عندي هنا صليب آخر يُحمل على الصدر ، وهو من القرن الثامن عشر ، قد يهمك أن تراه . وبعد ذلك .. " سكت ، وتنهدت ، ثم ربطت مريلتها حول خصرها . لحقت بها إلى المطبخ ، حيث ربنا ما تبقى من مقبلات ، وقد زحفت على الأرض باحثاً عن غطاء أنبوبة المايونيز . ثم نقلت ما تبقى من زجاجة الكونياك ، وعددت السجائر : لم يدخن تسومبن سوى واحدة . أفرغت نفاثة السجائر ، وأكلت على الواقف قطعة تورته صغيرة أخرى ، وتأكدت من وجود مزيد من القهوة في الإبريق .

وعندما عدت إلى المطبخ كانت برتا واقفة هناك ومفاتيح السيارة في يدها . فسألت : " ما الأمر ؟ " قالت : " بالطبع يجب أن نذهب إلى هناك " . - " إلى أين ؟ " قالت " إلى آل تسومبن . ماذا تتصور ؟ ! " - " بعد قليل تصبح الساعة العاشرة والنصف " . فقالت برتا : " حتى وإن كان منتصف الليل " . الأمر يتعلق ، كما أعلم ، بـ (٢٠٠٠٠) مارك ، ولا تعتقد أنهم متغفرون ! "

ذهبت إلى غرفة الحمام من أجل أن تهيئ نفسها ، ووقفت خلفها ، ونظرت إليها ، كيف مساحت فمهما ، ورسمت الخطوط من جديد ، وللمرة الأولى لاحظت كم كان ذلك الفم عريضاً وسادجاً . وعندما شدّت لي عقدة الكرافتيه كان بوسعي أن أقبلها ، كما أفعل في كل مرة ، ولكنني لم أقبلها .

في المدينة كانت المقاهي والمطاعم منارة ، وقد جلس الناس في الخارج على التيراسات ، وانعكس ضوء المصايبع على صحون البوظة وسطول البوظة الفضية . نظرت إلى برتا مشجعة ، ولكنها بقيت في

السيارة عندما توقفنا أمام منزل آل تسومبن . ضغطت فوراً على الجرس ، ودهشت للسرعة التي فتح بها الباب . إلا أن السيدة تسومبن لم تبدِ مندهشة لرؤيتي . كانت ترتدي بدلة منزلية سوداء ، ساقاً بخطونها فضفاضات مرففان ، وقد خيطت عليهما ورود صفراء ، مما أجبرني على أن أتذكر الليمون . قلت : " عدم المؤاخذة ، أريد أن أرى زوجك ! " فقلت : " لقد خرج لتوه ، وسيعود بعد نصف ساعة " .

وفي المرّ رأيت تماثيل كثيرة للعذراء ، غوثية ، وباروكية ، وحتى روكوكية إن وُجد شيء كهذا أصلاً . قلت : " جميل ، إذا سمحت سأعود بعد نصف ساعة " .

كانت برتا قد اشتريت جريدة مسائية ، وقد أخذت تقرأ فيها وتدخن ، وعندما قعدت بجانبها قالت : " أعتقد أنه كان يسعك أن تتحدث معها أيضاً حول الموضوع " . - " وكيف علمت أنه لم يكن هنا ؟ " - " لأنني أعرف أنه يجلس الآن في نادي الجافل ويُلعب الشطرنج ، تماماً كما يفعل مساء كل خميس في مثل هذا الوقت " . - " كان عليك أن تقولي ذلك قبل الآن " . فقلت برتا وهي تطوي جريتها : " أنا أريد أن أساعدك ، أريد أن تعلم أن تتجزئ أموراً كهذه بنفسك . فنحن لم نكن بحاجة لأكثر من أن نتصل تليفونياً للوالد ، الذي كان سيحسن لك المسألة بمحالمة واحدة ، ولكني أريد أن تحصل على التكاليف بجهودك " . قلت : " جميل ، ماذا نفعل إذن ؟ هل ننتظر نصف ساعة ، أم نصعد فوراً ونتكلم معها ؟ " قالت برتا : " من الأفضل أن نصعد فوراً " .

نزلنا من السيارة ، وأخذنا المصعد إلى الأعلى . قالت برتا : " الحياة تتتألف من عقد حلول وسط ، والقيام بتبازلات " . لم تكن السيدة تسومبن أكثر دهشة مما كانت قبل قليل عندما جئت بمفردي . سلمنا على بعضنا البعض ، وسرنا خلفها إلى غرفة عمل زوجها . أحضرت السيدة تسومبن زجاجة الكونياك ، وقبل أن أتمكن من أن أقول شيئاً

عن المناقصة دفعت إلى مصنفاً أصفر : " ضاحية واحة الصنوبر السكنية ". قرأت ونظرت بهلع إلى السيدة تسومبن ، وإلى برتا ، ولكنهما ابتسما كلتاهما ، وقالت السيدة تسومبن : " إفتح المصنف ! " ففتحته ، وقد كان بداخله مغلف آخر ، قرأت عليه : " واحة الصنوبر ، أعمال الحفريات ". فتحت هذا المغلف أيضاً ، ورأيت عرض الأسعار الذي كنت قد قدمته فوق الكل ، وقد كتب أحدهم عليه بقلم أحمر " العرض الأرخص " .

أحسست ، كيف أصبحت أحمر من الفرح ، وأحسست بقلبي يدق ، وفكرت في الـ ٢٠٠٠ مارك . قلت بصوت منخفض : " يا إلهي ! " وأغلقت المصنف . في هذه المرة نسيت برتا أن تخذلني .

قالت السيدة تسومبن مبتسمة : " صحتكم ! فلنشرب إذن ! " شربنا ، ثم نهضت وقالت : " قد يكون في ذلك شيء من الفظاظة ، ولكنك قد تفهمين أنني أريد الآن أن أذهب إلى البيت ". فقالت السيدة تسومبن : " إنني أفهمك جيداً ، ولكن ما زال هناك شيء صغير علينا أن نقوم به ". تناولت المصنف ، قلبته فيه ، وقالت : " سعر المتر المكعب عندك أقل ثلاثة بفنكاً من السعر الأرخص التالي . أقترح أن ترفع السعر ١٥ بفنكاً أخرى ، وهكذا تظل الأرخص ، وتحصل على ٤٥٠٠ مارك أكثر . هيا ، قم بذلك فوراً ! " تناولت برتا قلم الحبر من محفظة يدها وقدمته لي ، ولكنني كنت مضطرباً بحيث لم أكن قادرًا على الكتابة . تناولت برتا المصنف ، وراقبتها كيف عدلت سعر المتر بيد هادئة ، وأعادت كتابة المبلغ النهائي ، ثم أعطت المصنف للسيدة تسومبن .

قالت السيدة تسومبن : " والآن هناك مسألة صغيرة أخرى . خذ دفتر شيكاتك وأصدر شيكًا بمبلغ ثلاثة آلاف مارك ، يجب أن يكون شيكًا نديًا ، وأن ينضم من قبلك ". قالت لي ذلك ، ولكن برتا كانت هي التي تناولت دفتر الشيكات من محفظة يدها وأصدرت

الشيخ . قلت بصوت منخفض : " سيكون بلا رصيد ". فقالت السيدة تسومبن : " عندما يعطى التكليف ستكون هناك دفعة أولية ، ثم يصبح له رصيد " .

عندما تم ذلك لم أفهم مطلقاً ما جرى . وأثناء نزولنا بالمصدر قال برتا إنها سعيدة ، ولكنني سكت . اختارت برتا طريقاً آخر ، وقد سرنا عبر أحياط هادئة ، ورأيت الضوء في النوافذ المفتوحة ، وأناساً يجلسون في البلكونات ويشربون النبيذ . كانت ليلة مضيئة ودافئة .

سألت مرة واحدة فقط بصوت منخفض : " الشيخ قد كان لتسومبن " . فأجابت برتا بصوت منخفض أيضاً : " طبعاً " . نظرت إلى يدي برتا الصغيرتين المسمرتين ، اللتين تقود بهما السيارة بثقة وهدوء . قلت في نفسي : " يدان توقعان الشيكات ، وتضغطان على أنبوبات المايونيز " ، ثم نظرت إلى الأعلى ، إلى فمها ، ولم أشعر الآن أيضاً برغبة في أن أقبله .

في ذلك المساء لم أساعد برتا على وضع السيارة في الكراج ، ولم أساعدها في التنظيف . تناولت كأس كونياك كبيراً ، وصعدت إلى غرفة عملي ، حيث جلست إلى طاولة كتابي التي كانت كبيرة جداً بالنسبة لي . تفكّرت في شيء ما ، نهضت ، ذهبت إلى غرفة النوم ، ونظرت إلى العذراء الباروكية ، ولكن هناك أيضاً لم أتذكر فيمَ كتت أفكرة .

قطع رنين الهاتف تفكيري ، فرفعت السماعة ، ولم أدهش لسماع صوت تسومبن قال : " إن زوجتك قد وقعت سهواً في خطأ . لم ترفع سعر المتر خمسة عشر بل خمساً وعشرين بفنكَاً " فكرت لحظة وقلت : " لم يكن ذلك خطأ ، بل تم بموافقتني " . سكت في البداية ، ثم قال ضاحكاً : " كنتم إذن قد ناقشتם سلفاً مختلف الإحتمالات " . فقلت : " نعم " . " جميل ، إذن أصدر شيكاً آخر بـ ألف " . قلت : " خمسائة " ، وأضفت ضاحكاً : " ستمائه " ، وقلت في نفسي : تماماً

كما يحدث في الروايات الرديئة . قال : "ثمانائه" ، فقلت ضاحكاً : "ستمائة" ، وعرفت ، على الرغم من أنني لا أملك خبرة ، أنه سيقول "سبعمائة" ، وعندما قالها فعلاً قلت "نعم" ووضعت السماuga .

كان الليل لم يتتصف بعد عندما نزلت الدرج وجلبت الشيك لتسومن إلى السيارة ؛ كان بمفرده ، وقد ضحك عندما ناولته الشيك المطوي . وحين عدت ببطء إلى البيت لم تكن برتا قد ظهرت بعد . لم تأت عندما رجعت إلى غرفة العمل ، ولم تأت حين نزلت مرة أخرى لأخذ كأس حليب آخر من البراد . كنت أعلم ماذا تفكّر . قالت في نفسها : لابدّ له من أن يتجاوز ذلك . عليّ أن أدعه لوحده . لابدّ له من أن يفهم ذلك .

ولكنني لن أفهم ذلك أبداً ، فقد كان أيضاً أمراً لايفهم .

ذاكرة النار

ادواردو كاليانو

ترجمة : أسامة إسبر

ولد ادواردو كاليانو في مونتفيديو ، الأرجنتين عام (١٩٤٠) . دخل إلى عالم الصحافة كرسام كاريكتير سياسي بمجلة (EISOI) ، فيما بعد أصبح محرراً بمجلة (مارشا) . نفي في عام ١٩٧٣ إلى الأرجنتين حيث أسس وحرر مجلة الأزمنة . عاش في أسبانيا من عام ١٩٧٦ إلى ١٩٨٤ ، وعاد بعد ذلك إلى الأرجنتين .

من كتبه :

- ١- الشرائين المفتوحة لأمريكا اللاتينية (١٩٧١) .
- ٢- أيام وليالي الحب وال الحرب (١٩٧٨) .
- ٣- أغنية أنفسنا (١٩٧٥) .
- ٤- ذاكرة النار وهو يتألف من ثلاثة أجزاء - كتب بانثيون ، نيويورك ١٩٨٥ .

- ١- الخلق .
- ٢- الوجوه والأقنعة .
- ٣- قرن الريح .

ـ ذاكرة النار ـ

سفر التكווين

ادواردو كاليانو . الاورغواي

ترجمة : أسامة إسبر

. ١.

الفلق

=====

حلمت المرأة والرجل بأن الآله يحلم بهما .

كان الآله يعنيهُ ويهزُّ خشائحيشه حين حلم حلمه في سحابة من دخان التبغ شاعراً بالسعادة إلا أن الشك يبلله واللغز يحيّره .

يعرف هنود الماكريتير أن الآله إذا حلم بتناول الطعام ينبع الخصب والطعام وإذا حلم بالحياة يولده ويمنع الولادة .

حين حلمت المرأة والرجل بأن الآله يحلم بهما كانا داخل بيضة كبيرة متلاصنة يغليان ويرقصان ويخبطان بقدميهما محدثين جلبة وصخبًا لأنهما كانوا يتلهفان بجنون ليولدا . كانت السعادة في حلم الآله أقوى من الشك واللغز وهكذا خلقهما الآله حالماً بأغنية :

أكسِرُ هذه البيضة فتولدُ المرأة ويولدُ الرجل . معاً سوف يعيشان ويموتان . إلا أنهما سيولدان ثانية . سيولدان ويموتان من جديد ثم يولدان .

لن يتوقفا عن الولادة أبداً لأن الموت كذبة .



الزمن .

يعتقد هنود المايا أن الزمن ولدَ وسُميَ عندما لم تكن السماء قد وجدتْ ولم تكن الأرض قد استيقظتْ بعد .

انطلقتْ الأيامُ من جهة الشرق وبدأت تمشي .
من أحشائه خلق اليومُ الأول السماء والأرض .
نصبَ اليومُ الثاني سُلماً لينزل عليه المطر .

أما البحار والأراضي وتعدد الأشياء
فكانت من عمل اليوم الثالث .

وشاء اليوم الرابع أن يُمكّن لقاء الأرض والسماء .
وقررَ اليوم الخامس أن الجميع يجب أن يعملوا .
انبثق النور من اليوم السادس .

وملاً اليوم السابع الأمكنة الخاوية بالتربة
دفنَ اليوم الثامن أيديه وأقدامه في التربة

خلقَ الْيَوْمِ التاسِعُ الْعَوَالِمُ السُّفْلَى . وَوَضَعَ الْعَاشِرُ
عَلَامَاتٍ عَلَى أُولَئِكَ الَّذِينَ يَمْتَلَكُونَ أَرْوَاحًا مَسْمُومَةً .
دَاخَلَ الشَّمْسُ ، صَاعَ الْيَوْمُ الْحَادِي عَشَرَ الشَّجَرَ وَالْحَجَرَ .
صَنَعَ الْيَوْمُ الثَّانِي عَشَرَ الرِّيحَ . هَبَّتِ الرِّيحُ وَسُمِيتِ
الرُّوحُ لَأَنَّهُ لَمْ يَكُنْ يَوجَدُ فِيهَا مَوْتٌ .
بَلَّ الْيَوْمُ الْثَالِثُ عَشَرَ التَّرَابَ وَصَاعَ مِنَ الْوَحْلِ
جَسْداً مِثْلَ أَجْسَادِنَا .
هَذَا مَا يَتَمُّ تَذْكِرَهُ فِي يُوكَاتَانَ .



الألوان .



كَانَ الأَبْيَضُ مَرَّةً رِيشًا لِلطَّيْورِ وَجَلَدًا لِلْحَيَوانَاتِ أَمَّا الأَزْرَقُ فَهُوَ
الَّذِينَ اسْتَحْمَوا فِي بَحِيرَةٍ لَا يَصْبُبُ فِيهَا نَهْرٌ وَلَا يَخْرُجُ مِنْهَا نَهْرٌ . الْأَحْمَرُ
هُوَ الَّذِينَ غَمْسُوا فِي بَحِيرَةِ الدَّمِ الَّذِي سَفَحَهُ طَفْلٌ مِنْ قَبْيلَةِ كَادِيو . أَمَّا
لَوْنُ التَّرَابِ فَهُوَ الَّذِينَ تَدْحِرُ جَرْوَاهُ فِي الْوَحْلِ . الرَّمَادِيُّ هُوَ الَّذِينَ بَحْشُوا
عَنِ الدَّفَءِ فِي نَيْرَانِ الْمُخِيمِ الْمُطْفَأَةِ . الْأَخْضَرُ هُوَ الَّذِينَ حَكَوْا أَجْسَادَهُمْ
بِالْأَوْرَاقِ وَالْأَبْيَضُ هُوَ الَّذِينَ بَقُوا صَامِتِينَ .



الشعبان .

قال له الإله : ستمر ثلاثة قوارب في النهر سيسافر الموت في إثنين منهما . إذا حزرت أيهما يخلو من الموت فسوف أجعلك خالداً . ترك الشعبان القارب الذي كان محلاً بسلام اللحم الفاسد يمُر . ولم يكتُرث للثاني الذي كان مليئاً بالبشر . بدا الثالث فارغاً وحين وصل رَحِبَ به .

لهذا السبب أصبح الشعبان خالداً في إقليم شيباس وفي كل مرة يدبُ فيه المرض يمنحه الإله ثوباً جديداً .



الخفاش .

حين كان الزمن ما يزال في مهده لم يكن يوجد في العالم مخلوق أبعن من الخفاش .

صعد الخفاش إلى السماء ليبحث عن الإله . لم يقل له : أنا ضجرٌ من كوني أبدو كريهاً وأريدك أن تمنعني ريشاً ملوناً . قال له : من فضلك امنعني ريشاً فأننا أموات من البرد .

لكن لم يبق لدى الإله ريشة واحدة فقرر :

سوف يمنحك كل طائر ريشة .

وهكذا حصل الخفافش على الريشة البيضاء من الحمامات وعلى الخضراء من الببغاء وعلى القزحية من الطنان وعلى الوردية من البشروس وعلى الحمراء من قترة الكردينال وعلى الزرقاء من ظهر الرفراف وعلى الصلصالية من جناح النسر وعلى الريشة الشمسية التي تتوجه في صدر الطوقان . وببدأ الخفافش الغني بالألوان والنعومة يطير بين الأرض والسماء وفي كل مكان يذهب إليه يصبح الماء منعشًا وتخرس الطيور من الإعجاب .

تروي شعوب الزابوتيك أن قوس قزح ولد من صدى طيرانه .
نفع الغرور صدره واكتسب نظرة ازدرائية ووجه ملاحظات مهينة .

دعت الطيور إلى مؤتمر ثم طارت جميعها إلى الإله . شرحت له إن الخفافش يسخر منا ونشعر بالبرد بسبب فقدان الريش الذي أخذته منا . وفي اليوم التالي حين حلق الخفافش أصبح عارياً فجأة وسقط مطرداً من الريش على الأرض .

مايزال يبحث عنه . هذا الأعمى ، الدميم ، عدو الضوء يحيا مختبئاً في الكهوف . حين يخيم الليل يخرج للبحث عن الريش المفقود طائراً بسرعة كبيرة ولا يتوقف أبداً لأنه يشعر بالعار إن رآه أحد ما .



التبع .

توسل هنود الكاريри إلى الجد أن يسمح لهم بتجريب لحم الخنازير البرية التي لم تكن قد وجدت بعد ، إلا أن الجد ، والذي يُدعى مهندس الكون احتطف أطفال الكاريри الصغار وحوّلهم إلى خنازير برية ثم خلق شجرة مرتفعة جداً ليمكّنهم من الهرب إلى السماء .

طارد الناس الخنازير في الشجرة من غصن إلى آخر واستطاعوا أن يقتلوا بعضها . أمر الجد النمل أن يقوّض الشجرة . حين سقطت تعرّض الصيادون إلى كسر في عظامهم . ومنذ أن حدث السقوط الكبير أصبحنا نمتلك جميعاً عظاماً مقسمة وأصبحنا قادرين على أن نحرك أصابعنا وأرجلنا ونجني أجسامنا .

أقيمت في القرية مأدبة كبيرة من لحم الخنازير الميتة .

طلب الناس من الجد أن يهبط من السماء حيث كان يعتني بالأطفال الذين نجوا من الصيد ، إلا أنه فضل أن يبقى فيها ، أرسل الجد التبع ليأخذ مكانه بين البشر . حين يدخلون يتحدثون مع الإله .



اللغة.

نهض الأب الأول "للكوارانيز" في الظلمة التي أضاءتها
تأملات قلبه وابتكر اللهب والضباب الرقيق . خلق الحبّ ولم يكن
يوجد أحدٌ ليقدمه إليه . ابتكر اللغة ولم يكن يوجد أحدٌ يصغي إليها .
بعد ذلك طلب من الآلهة أن تبني العالم وحملّها مسؤولية النار والضباب
والملطّر والريح ثم منحهم الموسيقا وكلمات الأغنية المقدسة ليمنحوا
الحياة للرجال والنساء . وهكذا أصبح الحب مشتركاً ودخلت اللغة إلى
الحياة وتخلص الأب الأول من عزلته ويرافق الآن الرجال والنساء الذين
يغدون أنثاء ذهابهم :

نحن نمشي على هذه الأرض

نحن نمشي على هذه الأرض المتلائمة .



. الموت .

بني كوموكمز ، هندي المودوك الأول ، قرية على ضفاف نهر .
ورغم أنه ترك مساحة واسعة للدببة لتحرك وتنام ، إلا أن الأيائل
شكت أن الطقس بارد جداً ولا يوجد ما يكفي من العشب . بني
كوموكمز قرية أخرى بعيدة وقرر أن يقضى النصف من كل سنة في

كل منها . ومن أجل هذا قسم السنة إلى جزئين ستة أشهر صيفية وستة شتوية وخصوص الشهر الباقي للحركة .

كانت الحياة بين القرتيين سعيدة . ازدادت الولادات بشكل مدهش إلا أن الموتى رفضوا أن يخرجوا من القرية فأصبح عدد السكان كبيراً ولم يعد يوجد طريقة لإطعامهم .

قرر كوموكمز أن يتخلص من الموتى . كان يعرف أن رئيس أرض الموتى رجل عظيم لا يسيء معاملة أحد .

حين توفيت ابنة كوموكمز الصغيرة غادرت بلاد المودوك كما أمر والدها . يائساً ، استشار كوموكمز الشيهم ، فقال له : أنت اتخذت القرار ويجب أن تتحمل العواقب مثل أي شخص آخر .

إلا أن كوموكمز سافر إلى أرض الموتى البعيدة وطالب بابته . قال له الهيكل العظمي الكبير الذي كان مسؤولاً هناك : إن ابنته هي ابنتي الآن . ليس فيها لحم ولا دم . ما الذي تستطيع أن تفعله في بلادك؟

قال كوموكمز : أريدها مهما كان الأمر .
فكـر رئيس الموتى وقتاً طويلاً .

قال له مخدراً : خذها . ستمشي خلفك . وعندما تقترب من أرض الأحياء سيعود اللحم ويعطي عظامها . ولكن لا تلتفت إلى الوراء حتى تصل . أتفهم ؟ سأمنحك هذه الفرصة ؟ انطلق كوموكمز ومشت خلفه الفتاة . لمس يدها عدة مرات كان لحمها ينمو ودفؤها يزداد في كل مرة . ولم ينظر أبداً إلى الخلف .

ولكن حين ظهرت الغابات الخضراء في الأفق لم يستطع أن يتحمّل القيد ، أدار رأسه فتفتت حفنة من العظام أمام عينيه .

المتة .

كانت القمر متلهفة جداً لتخبط على الأرض . أرادت أن تذوق الفاكهة وتستحم في أحد الأنهر . شكرأ للسحاب الذي مكناها من المبوط . كانت السحب تغطي السماء من الغيب إلى الفجر وهكذا لم يلحظ أحدٌ غياب القمر .

كان الليل على الأرض مدهشاً . خطط القمر في غابة " البارانا " وحصلت على عطور سرية وأطابق وسبحت طويلاً في النهر . أنقذها فلاح عجوز مرتين . حين كان الفهد على وشك أن يغرز أنفابه في عنقها ، قطع العجوز حنجرة الوحش بدميته وحين جاعت القمر أخذها إلى منزله . قدمت لها زوجة الفلاح كعكات الذرة المدوره وهي تشكو من الفقر معتذرة .

في الليلة الثانية نظرت القمر من السماء إلى الأسفل حيث كان منزل صديقها الذي بناه في فسحةٍ غايةٍ بعيدة جداً عن القرى ، وعاش هناك منفياً مع زوجته وابنته .

ورأت القمر أنه لم يعد يوجد شيءٌ يؤكل في الكوخ بعد أن قدّمت إليها آخر كعكات الذرة ، فالتفت إلى أنوارها الأكثر إشعاعاً وطلبت من الغيم أن تطرأ مطرًا خاصاً جداً حول الكوخ .

في الصباح نمت أشجارٌ مجھولة هناك وظهرت بين أوراقها السوداء زهورٌ بيضاء .

لم تمت ابنة الفلاح العجوز أبداً . أصبحت ملكة المتة وبدأت تتجول في أنحاء العالم لتقادها إلى الآخرين . إن المتة توقف النائمين وتشطط الخاملين وتؤاخي بين البشر الذين لا يعرفون بعضهم .



.السلطة .

في الأزمنة الغابرة كانت تجلس النساء في مقدمة المركب والرجال في مؤخرته . كانت النساء تصطاد الحيوانات والأسماك ، تغادر القرية وتعود إليها حين تشاء . كان الرجال يبنون الأكواخ ، يحضرون الطعام ، يُغذون النار ليطردوا البرد ، يعتنون بالأطفال ويدبغون الجلود من أجل الملابس .

هكذا كانت حياة هنود الأونا والياغان في تيراديل فويغو إلى أن جاء يوم قتل فيه الرجال جميع النساء وارتدوا الأقنعة التي صنعتها النساء ليخففنهما بها . وأعفيت فقط الفتيات الحديثات الولادة من القتل . حين كن يتزعرعن كرّر لهن القتلة أن قدرهن خدمة الرجال . صدقن ذلك ، أيضاً بناهن صدقن ذلك وبنات بناهن .



.الطاير الطنان .

حين يزغ الفجر يحيي الشمس . ينحيم الليل وهو ما يزال يعمل : ينتقل وهو يطن من غصن إلى آخر ومن زهرة إلى أخرى سريعاً وضرورياً كالنور . أحياناً يتتبّعه الشك فيقف متسللاً في الهواء ويطير أحياناً أخرى إلى الخلف كما لا يستطيع أحد أن يفعل . أحياناً يُسكنِّره العسلُ الذي يمتصه . عندما يحلق يطلقُ ومضاتٍ من اللون . يحضر الرسائل من الآلهة ، يتحول إلى سهم من البرق لينفذ انتقامتها ، ينفح النبوءات في آذان العرافين . وحين يموت طفل " كوراني " وترقد روحه

في كأس زهرة ينقذها ويحملها بمنقاره الإبري الطويل إلى الأرض التي لا يوجد فيها شر . عرف الطريق إلى هناك منذ بداية الزمن .

وُجِدَ قبل أن يولد العالم . أَنْعَشَ فَمَ الأَبِ الأول ب قطرات الندى وسُكِّنَ جَوْعَه بِرْحِيقِ الْأَزْهَارِ .

قاد الرحلة الطويلة (للتولتيكر) إلى مدينة "تولا" المقدسة ، قبل أن يحضر دفء الشمس إلى الآزتيك .

كَقَائِدٍ "للشونتالز" يحلق فوق مخيمات الأعداء ، يُحصي عددهم ينقض عليهم ويقتل زعيمهم وهو نائم . وكشمس "للكليتشي" يطير إلى القمر يفاجئها في مخدعها ومارس معها الحب .

بحجم اللوزة جَسَدُه ، من بيضة ليست أكبر من حبة فاصولياء وُلدَ في عش تتسع له جوزة . حين ينام يتغطى بورقة صغيرة .



الحب .

في الغابة الأمازونية نظر الرجل الأول والمرأة الأولى إلى بعضهما بفضول . لم يعرفا ما كان يوجد بين ساقيهما .

سأل الرجل : هل قطعوه ؟

أجبت : لا . كنت دائمًا هكذا .

تفحصها عن قرب . حك رأسه . كان يوجد جُرح مفتوح هناك . قال : من الأفضل ألا تأكلى المنيهوت أو الموز أو أي فاكهة تنسق حين تنضج . سوف أشفيك . ادخلني إلى الأرجوحة الشبكية واستريح . أطاعته . وبصبر ابتلعت الشاي المعطر وتركته يدلك

بالمراهم العطرية . كان عليها أن تصر على أسنانها لتمتنع عن الضحك حين قال لها : لا تقلقي .

أمتعتها اللعبة رغم أنها بدأت تتعب من الصيام في الأرجوحة . سال لعابها من تذكر الفواكه .

وفي أحد المساءات جاء الرجل راكضاً عبر الغابة . قفز في الإهياج وصاح : لقد وجدتها .

كان قد شاهد لتوه فرداً ذكراً يعالج أنثاه على ذراع الشجرة . قال الرجل وهو يقترب من المرأة : هكذا تفعل .

حين انتهى العناق الطويل ، ملأ الجو شذى كثيف من الأزهار والفواكه ومن الجسدلين المستلقين تعالت أبخرة وسطعت توهجات لم يسمع بها من قبل . كان كل شيء جميلاً ، حتى أن الشمس والألمة ماتت من الإرباك .



الفراب .

جافةً كانت البحيرات وفارغةً بمحاري الأنهر ، فأرسل هنود " التاكيلما " الذين كانوا يختضرون من العطش ذكر الغراب وأنثاه للبحث عن الماء .

تعب ذكر الغراب حالاً . بال في وعاء وقال بأن هذا هو الماء الذي أحضره من مكان بعيد .

تابعت الأنثى الطيران ثم عادت فيما بعد بحملٍ من الماء العذب وأنقذت شعب " التاكيلما " من القحط .

وَكَعْوَبَةُ حُكِّمَ عَلَى الذَّكْرِ بَأْنَ يَعْانِي مِنِ الْعُطْشِ فِي فَصَولِ الصِّيفِ . وَلَا نَهُ غَيْرُ قَادِرٍ عَلَى تَرْطِيبِ حَنْجَرَتِهِ يَتَحَدَّثُ بِصَوْتٍ أَجْشَنْ جَدًا حِينَ يَكُونُ الطَّقْسُ حَارًا .



المطر .

فِي إِقْلِيمِ الْبَحِيرَاتِ الشَّمَالِيَّةِ الْكَبِيرِ اكْتَشَفَتْ فَتَاهَةً فَجَاهَةً بِأَنَّهَا حَيَّةً . فَتَحَتْ عَجَائِبُ الْعَالَمِ عَيْنِيهَا فَانْتَلَقَتْ خَبْطَ عَشَوَاءَ . حِينَ اقْتَفَتْ أَثْرَ صَيَادِيِّ أَمَّةِ الْمِينُومِيَّيِّنَ وَالْحَطَابِيَّيِّنَ وَصَلَتْ إِلَى كَوْخٍ خَشْبِيٍّ يَعِيشُ فِيهِ عَشَرَةُ أَشْقَاءُ وَطَيْورُ الرَّعْدِ فَقَدَمُوا لَهَا الْمَأْوَى وَالْطَّعَامَ .

فِي صَبَاحٍ سَيِّءٍ ، وَحِينَ كَانَتْ تُحَضِّرُ الْمَاءَ مِنِ النَّبْعِ قَبْضَ عَلَيْهَا ثَعَبَانٌ مُشَعِّرٌ وَحَمِلَهَا إِلَى أَعْمَاقِ جَبَلِ الصَّخْرِيِّ . كَانَتِ الثَّعَابِينَ عَلَى وَشكِّ أَنْ تَلْتَهُمَا حِينَ غَنَّتْ .

مِنْ بَعْدِ ، سَمِعَتْ طَيْورُ الرَّعْدِ النَّدَاءَ وَهَا جَمِتِ الْجَبَلُ الصَّخْرِيُّ بِالْبَرْقِ ، أَنْقَذَتِ الْفَتَاهَةَ وَقَتَلَتْ الثَّعَابِينَ . وَضَعَتْ طَيْورُ الرَّعْدِ الْفَتَاهَةَ الصَّغِيرَةَ فِي قَفلِ شَجَرَةٍ وَقَالَتْ لَهَا : سَوْفَ تَعِيشِينَ هَنَا وَسَنَأْتِي فِي كُلِّ وَقْتٍ تَغْنِينِ فِيهِ .

وَفِي كُلِّ مَرَّةٍ تَغْنِي فِيهَا ضَفْدَعَةُ الشَّجَرَةِ الْخَضْرَاءِ الصَّغِيرَةِ يَقْصُفُ الرَّعْدُ وَيَهَطِّلُ الْمَطَرُ عَلَى الْعَالَمِ .

* طَيْورُ الرَّعْدِ : طَيْورٌ خَرَافِيَّةٌ يَعْتَقِدُ الْهَنْدُوُونَ أَنَّهَا تَحْدُثُ الْبَرْقَ وَالرَّعْدَ .

لغة الجنة .

"الكواروس" ، الذين يعيشون في ضواحي الجنة الأرضية يسمون قوسَ قزح "ثعبان العقود" والسماء "البحر الأعلى" يسمون البرقَ توهج المطر والصديقَ قلبي الآخر والروح شمسَ الصدر والبومة سيدة الليلة المظلمة — العُكاز الحفيد المتواصل وبدلًا من : أَغْفِرُ لَك يقولون : ننسى .



النهاو .

كان الغراب الذي يهيمن الآن على طوطم أمة (المایدا) حفيض الرئيس الكبير المقدس الذي خلق العالم .

حين بكى الغراب طالباً القمر التي كانت تتدلى عبر جذوع الأشجار أعطاه جده القمر . رماها الغراب في السماء من فتحة المدخنة ثم بدأ يسكي ثانيةً طالباً النجوم . حين حصل عليها نثرها حول القمر ، ثم بكى ورثب وصرخ إلى أن أعطاه جدُّه الصندوق الخشبي الذي حفظَ فيه ضوء النهار . منعه الرئيس الكبير المقدس أن يُخرج الصندوق من المنزل لأنَّه قررَ أنَّ العالم يجب أن يعيش في الظلام .

لعب الغراب بالصندوق متظاهراً بالرضا وبدأ يراقب من زاوية عينه الحراس الذين كانوا يراقبونه .

حين أشاحوا بصرهم عنه في إحدى المرات حمل الصندوق بمخالبه وطار عبر المدخنة فانشق سن المخلب واحترق ريشه وأصبح أسود منذ ذلك الوقت .

وصل الغراب إلى بعض الجزر التي تقع ناحية الشاطئ الشمالي . سمع أصواتاً بشريّة فطلب الطعام . لم يقدم له أحدّهم شيئاً ، عندئذٍ هدَّ بأن يحطّم الصندوق الخشبي محذراً : إن النهار موجودٌ معي هنا ، إذ خرج لن تطفئ السماء ضوءها أبداً ولن يقدر أحدٌ على النوم أو على حفظ الأسرار وسيعرف الجميع من هم البشر ومن هي الطيور والحيوانات والغابة . سخروا منه .

فتح الغراب الصندوق وانفجر النور في الكون .



أرض الميعاد .

تنقلوا لأكثر من قرنين ليلاً ونهاراً ، بلا نوم ، عراةً ومسحوقين . ذهبو للبحث عن مكان تمتَّدُ فيه الأرض بين القصب والسعادي . ضاعوا مرات عديدة . تبعثروا وتجمعوا ثانية . ضربتهم الريح . جروا أنفسهم إلى الأمام وانطلقوا . ارتطموا ببعضهم وتدافعوا . سقطوا من الجوع ونهضوا وسقطوا ثانية ثم نهضوا من جديد . وفي الإقليم البركاني حيث لا ينمو عشبٌ أكلوا لحم الثعابين .

حملوا رايةً وعباءة الإله الذي تحدث مع الكهنة في النوم ووعدهم بملكـة من الذهب وريش الكترـل . سوف تخضعون جميع الشعوب

والمدن من الماء إلى الماء ، هذا ما قاله الإله ، وليس بالسحر بل بشجاعة القلب وقوة الذراع .

حين اقترب من البحيرة الملائكة تحت شمس الظهيرة . بكى شعب الأزتيك للمرة الأولى . كان هناك جزيرة الصلال الصغيرة . فوق الصبار الشوكى والأسلر والأعشاب البرية كان النسر يفرد جناحيه .

حين رأهم قادمين خفضم النسر رأسه . كان هؤلاء النبيذون ، الحتشدون على حافة البحيرة ، القذرون ، المريخون الشعب المختار الذي ولد في الأزمنة الغابرة من أفواه الآلهة .

رحّب بهم "هويتز يلوبيتشلي" : "هذا هو مكان راحتنا وعظمتنا ، تعالى رنين صوته : "أمر أن تدعى هذه المدينة التي ستكون ملكة على جميع المدن الأخرى " تينوشتيتلان " : هذه هي المكسيك .

سيلاس : الرجل الطيب

هـ . يـ بـ اـ تـ سـ

تنـ . حـ يـ سـيـ اـ سـمـاـحـيـلـ

اسمه الكامل هربرت إيرنست باتس ولد عام ١٩٠٥ . قاص وروائي وكاتب مقالة انكليزي شهير . ترجمت أعماله إلى أكثر من عشرين لغة عالمية . أهم أعماله " القرصنة " " شجرة الجاكاراندا " ، " السيف القرمزي " في قصته القصيرة " سيلاس الرجل الجيد " يتحدث عن حفار القبور السكري الذي خُدعت به امرأة التقىه مصادفة .

الفصة مترجمة من كتاب:

" BRITISH AND AMERICAN SHORT STORIES " , LONGMAN , 1981

سيلاس .. الرجل الطيب

كان عمي " سيلاس " قد ناهز الخامسة والتسعين من عمره ، عندما وجد الوقت المناسب كي يجرب أمور الحياة ١١ ، فرأى أنَّ الوقت قد أصبح مناسباً كي يعمل حفاراً . كانت ساحة الكنيسة في "

سوليروك " تقع على تلة صغيرة عارية من الأرض الواقعه فوق بحري النهر ... وهناك ، بلباسه السيء ، اعتاد عمى أن يحفر قبراً واحداً كل شهر.

كان يعمل طيلة النهار ، في التراب البني اللون ، الداكن ، دون أن يرى أحداً من الناس . لم يكن برفقته أحد سوى العصافير ، التي تلتقط الديدان من التراب الملقي على كومة بالقرب منه . كان مظهره قبيحاً ، صغيراً ، ومشوهاً أو أشبه بحجر القيت من سطح كنيسة صغيرة ، أو كفرس عاشت عمرأ مديدة ، ومانزال تمسك بالحياة وهكذا عمى .. يمكن أن يستمر في الحياة يحفر قبور الناس الآخرين إلى الأبد!!!

ومرة .. عندما كان يحفر قبراً هناك ، في الطرف الشمالي من الساحة ، في يوم جميل دافئ ، من شهر أيار ، وكان العشب قد كبر لتوه ، وكذلك الورود الذهبية التي تن Hess في كلّ مكان بين حجارة القبور . وفي تلك الظهيرة ، كان عمى قد نزل مقداراً لابأس به ، في القبر الذي يحفره ، وقد ثبتت لوحة صغيرة إلى جدرانه . كان الربع جافاً جداً ، ذلك اليوم ، داخل القبر ... كان يشبه طقس الصيف ، بسبب حرارة الشمس اللاهبة ، ذلك اليوم . كان أمراً جيداً أن يجلس سيلاس في قاع القبر ليتناول غذاءه ، المؤلف من الخبز واللحم ، الذي كان يدفعه إلى جوفه بجرعاتٍ كبيرة من الشاي ، الذي اعتاد أن يحمله في زجاجة بيره . كان فمه القبيح الرطب يسترخي مفتوحاً ، وبيده زجاجة البيرة التي يسندها على ركبتيه .

كان قد غرق في النوم ، لمدة ربع ساعة ، أو ربما عشرين دقيقة ، عندما استيقظ ليرى إنساناً يقف فوقه على حافة القبر ، وينظر إليه نحو الأسفل ... كانت امرأة ١١ أو هكذا بدت له .

دُهشَ ... ارتعد . أراد أن يقول شيئاً . وفقت المرأة تنظر إليه ، نحو الأسفل ، وتبدو عليها علام الغضب من شيء ما ، وهي تصنع

ثقوباً في الأرض بوساطة عمود مظلتها . كانت شاحبةً ومحيفةً ، وذات وجه قبيح . كانت ترتدي حذاءً كبيراً ، بدا تحت ثوبها الأسود السميك . وتحته ، رأى سيلاس ، ساقاً بنية اللون تكاد تكون في حجم طائرٍ بدائية !! لم يكن لديه الوقت ليُسرق نظرةً أخرى ، قبل أن تهاجمه . فقد حرّكت مظلتها ، وصرخت تلومه لكسله وفقدانه الاحترام !! فقد حرّكت رأسها يميناً وشمالاً ، وداست ، بشدةً ، بقدمها على الأرض وسألته بعد ذلك لماذا يشرب البيرة في هذه الأرض المقدسة ، وفي مكان يفترض أن يكون مقدساً من أجل راحة الميت !!

والآن .. أضحي من الصعب لعمي سيلاس إلا يدو كبحار سكيّر . فشفتاه حمراوان ناضجتان . وعيناه وأنفه بلون أحمر أيضاً . كان هناك شيء واحد شربه عندما كان يعمل هو الشاي الأحمر البارد !!

ترك سيلاس المرأة تتحدث لمدة خمس دقائق ، عندئذٍ رفع رأسه وقال : " يومك سعيد يا سيدة !! أليست هذه الأزهار جميلة ؟ . " !

- " لا يجوز لك أن تفعل هذا في هذه الأرض المقدسة .. أنت سكيّر أيضاً !! " قالت المرأة .

- " لا يا سيدة .. أتمنى لو كنت كذلك !! "

- " البيرة .. ألا تستطيع التخلّي عنها ، حتى هنا ، بين الأموات ، من بين كل الأمكنة .. ؟ !"

رفع سيلاس زجاجة البيرة بيده وقال : " يا سيدة ، ماهو موجود ، هنا ، لا يؤذني أبداً .. إنه لا يؤذيك أبداً !!! .."

- " إنَّ هذا الشراب وغيره مسؤول عن خراب آلاف البيوت في انكلترا " قالت المرأة .

- " الشاي البارد !!؟ " قال سيلاس .

أطلقت المرأة ضحكةً من الغضب وقالت بعدها ضربت الأرض برجلها - :

"شاي بارد .!!"

- نعم يا سيدة شاي بارد .." قال سيلاس وهو يعطيها لها قائلاً

"جريبي يا سيدة .. إن كنت لا تصدقني ما أقول ؟ .!"

- "شكراً ... ليس من الزجاجة مباشرةً !! " قالت المرأة.

- "حسناً .. لدى كأس" رد سيلاس بسرعة.

راح يفتش في سلة غذائه فوجد كأساً معدنيةً . ملاً الكأس بالشاي البارد وناوله للمرأة قائلاً "جريبي يا سيدة .. إنه لن يؤذيك أبداً !!"

- "حسناً .." ردت السيدة . أمسكت بالكأس ، أخذته ولمسه بشفتيها الرقيقتين . وقالت : "حسناً .. إنه ، بالتأكيد ، نوع من أنواع الشاي . !!"

- "إنه شاي عادي ، تماماً ، يا سيدة" قال سيلاس وأضاف : "لقد صنعته اليوم يا سيدتي .. أراك لا تشربين كثيراً .. خذي جرعة كبيرة !!"

شربت المرأة جرعةً كبيرةً ثم مسحت ما بقي حول فمها منه .

- "إنه منعش أليس كذلك ؟" سأل سيلاس.

- "نعم ، إنه منعش" قالت المرأة .

- "أشربيه كلّه دفعه واحدةً واحدةً . لدى أكثر قليلاً من هذا ... أعتقد أنك مشيت طريقةً طويلةً !! " قال لها .

- "نعم فعلت ذلك . لقد مشيت طريقةً طويلةً ، كلّ الطريق من بدفورد .. لم أعد شابةً ، كما كنت من قبل" قالت المرأة .

- "آه .. شابة! أنتِ تبدين في العشرين" قال سيلاس وهو يأخذ معطفه وينشره على التراب الجديد ، فوق القبر : "اجلسي وارتاحي ... انظري إلى الأزهار" قال لها.

لقد أدهشتني عندما جلست وأخذت جرعةً أخرى من الشاي ،
وقالت : "أعتقد أنني سأخلع قبعي".

خلعت قبعتها ووضعتها على ركبتيها.

- "شابة! أنتِ يا سيدتي مجرد "صوصن" ... انتظري ماذا سيحلُّ بك عندما تصبحين عجوزاً مثلـي . عندما ستعرفين كيف تتحدين ، إنـي أـذكر حـرب القرم !!" قال سيلـاس.

- "أـحقـاً مـا تـقول؟! لـا بـدـ أـنـكـ عـشـتـ حـيـاـ وـاسـعـةـ وـمـتـعـةـ؟!"

سـأـلـتـهـ.

- "نعم يا سيدة" . أـجـابـ.

ابتسمـتـ المـرأـةـ ، بـفـتـورـ ، لـلـمـرـرـةـ الـأـوـلـىـ وـقـالـتـ : "إنـيـ مـتـأـسـفةـ لأنـيـ تـكـلـمـتـ بـتـلـكـ الطـرـيقـةـ . لـقـدـ أـزـعـجـنـيـ أـنـ أـجـدـ أحـدـاـ مـاـ پـشـرـبـ فـيـ هـذـاـ المـكـانـ.".

- "حسـنـاـ يـاسـيـدـةـ ، لـمـ أـشـرـبـ قـطـرـةـ مـنـ أيـ مـشـرـوبـ قـويـ ، مـنـذـ سـنـوـاتـ . إـنـيـ لـمـ أـعـدـ عـلـىـ مـاـيـرـامـ" قال سـيلـاسـ.

أـعـطـيـ العـجـوزـ سـيلـاسـ الـكـأسـ ، إـلـىـ المـرأـةـ ، وـهـوـ يـقـولـ "أـشـرـبـيـ ، أـيـضـاـ ، أـيـتـهـ السـيـدـةـ".

انـخـنـتـ وـمـلـأـتـ الـكـأسـ بـنـفـسـهـاـ ، هـذـهـ المـرـأـةـ ، وـهـيـ تـقـولـ "شـكـراـ".
بـدـتـ مـسـرـورـةـ ، تـمـاماـ ، إـلـآنـ . لـقـدـ أـنـعـشـهـاـ الشـايـ وـرـائـحةـ الـأـزـهـارـ
وـأـشـعـةـ الشـمـسـ الـمـنـعـكـسـةـ عـلـىـ رـأـسـهـاـ الـعـارـيـ . لـقـدـ بـدـتـ اـمـرـأـةـ أـكـثـرـ مـاـ
كـانـتـ قـبـلـ قـلـيلـ.

- "ولكنك أنت الآن رجلٌ أفضل" قالت له.

- "نعم يا سيدة ، نعم يا سيدة . إنني رجلٌ أفضل الآن .." قال سيلاس وهو يهز رأسه هزة خفيفة.

- "كانت حرباً طويلاً ضدَّ الشراب !؟ أليس كذلك ؟!" سألته.

- "نعم لقد كانت حرباً طويلاً جداً" قال سيلاس وهو يرفع قبعته قليلاً.

- "منذ متى ؟"! سألت.

- "حسناً يا سيدتي . لقد ولدت في أزمنة الجموع ، الأزمنة السيئة يا سيدة . الأزمنة السيئة جداً . فالطعام كان سيئاً وكذلك الماء . وكان المرض أيضاً . وهكذا كانت لدينا البيرة . كل شخص كان لديه شراب البيرة ، حتى الأولاد . لقد حاربت الشراب منذ ثمانين سنة وأكثر..."
قال سيلاس وهو ينظر داخل القبر ، حيث كان جالساً.

- "والآن ... هل تغلبت عليه ؟!" سألته.

- "نعم يا سيدة" قال عمي سيلاس الذي شرب خلال ثمانين سنة مقداراً هائلاً من الشراب ، من شأنه أن يجعل طاحونة مائية تدور !!

- "نعم لقد تغلبت عليه" ورفع زجاجة البيرة وهو يقول "لا شيء أكثر من الشاي البارد . يجب أن تشربي الشاي البارد يا سيدة ... أليس كذلك ؟" !

- "ذلك لطف كبير منك" أجبت.

وهكذا صب سيلاس كأساً آخر من الشاي البارد . وجلست المرأة على حافة القبر وشربته تحت أشعة الشمس ، فأصبحت أكثر فأكثر كائناً بشرياً !!!

"لم يكن ذلك مدهشاً" قال لي عمي سيلاس ، فيما بعد ، وأضاف "لقد كان الشاي البارد الذي شربناه ، مضافاً إليه قليلٌ من

شراب الويسيكي . لقد كان الطقس بارداً بشكل عام ، إلى أن جاء ذلك اليوم الحار ، فجأة ، فلم أستطع أن أبدل الشاي من الشتاء إلى الصيف ، لأنّ شاي الشتاء كنت أضيف إليه شراب الويسيكي !!

لم تترك المرأة شيئاً لم تسمعه من قصة حياة عمي سيلاس ، ليس كيف ترك شراب البيرة والكلام السيء فحسب ، بل كيف هجر الخيول والنساء والقصص المشكوك بها.

وعندما خرج من القبر ، للمرة الأخيرة ، صافح المرأة بحرارة.

وهو يقول : " يومك سعيد يا سيدة ." !!

لابد أنها اعتقدت أنه رجل طاهر ومتين جداً !!

ومضت تمشي بعيداً . كان وجهها أحمر جداً . وكان تلك آخر مرّة شاهدتها فيها . غير أنه ، في ذلك اليوم نفسه ، وفي قطار الساعة الثانية وخمس وأربعين دقيقة ، المغادر من " سولبروك " كانت هناك امرأة تحمل مظلة كبيرة في يدها ، وطاقة من الأزهار ، باليد الأخرى .

ففي الجو الحار ، في العرفة المزدحمة ، كان هناك شيء أقوى من الشاي البارد في داخلها . لقد بدت عصبية قليلاً . تكلمت كثيراً جداً . كان موضوع حديثها عن شخصٍ ماقابلته ظهيرة ذلك اليوم .

" إنه رجل جيد .. إنه رجل جيد " كانت تقول للناس . !!

المحتوى

=====

- كلمة التحرير : د. بشارة شعبان ٥

دراسات

- بنية الأمثلة الوظافية دراسة موسيلوجية ...

٩ محمد عبد الرحمن يونس

- ماهية النصوص تأليف : روبرت دي بوغراند

٦٤ ت. د. محمد شاهين.....

- تشيكوف محراً تأليف : يوري نجيفين

٧٣ ت. د. صالح الرزوق

- لعنة غوته غ. أ. تيمه

٩١ ت. عاطف أبو جرة

- الشرق والاستشراق والDRAMAS الشرقيه

١١٧ ت. د. محمد طبو

- التيارات الأدبية ... تأليف فيكتور مكسيموفيتش

١٣٧ ت. د. غسان مرتضى

- الرواية الوجودية ... بقلم : ميشيل كونتا

١٧٥ ت. د. حسن سحلول ...

شِعْرٌ

- الشاعرة الصينية زهينغ لينغ .. ت. يوسف الحمود ... ١٨٩
- داريوش توماش لبيوده .. ت. وتقديم : هاتف الجناني ... ٢٠٨
- من أدب الأطفال ت.د. وحيد نادر ٢١٤

قصة

- الدراق ... المُكاتب الأمريكي : أو. هنري ٢٢٢
- ت: د. ثانر زين الدين ...
- الأدب الألماني .. هافيريش بول : ت.د. عبده عبود ... ٢٣٢
- ذاكرة النار ... ادواردو كاليانو ... ت. أسامة أسبير .. ٢٤٠
- سيلاس ه. ي. باتس ... ت. عيسى اسماعيل ٢٥٧



Foreign Literature Quarterly

No. 83. Twenty First Year, Summer 1995

Contents

Editorial ; by Dr Bouthaina Shaaban.....	5
--	---

Articles

1- Functional Examples in Popular Tales , by Muhammad	
Abd al Rahman Younis	9
2- The Nature of Texts , by Robert De Grand , tr. by Dr. M. Shahin	64
3- Chekove as editor , by Yuri Nigibin , tr. by Dr. Saleh Razouk	73
4- Ghote's Curse , by Evan Turginive , tr. by Atif Abo Jamra	91
5- The Orient , Orientalism and Oriental Studies , by a group of authors , tr..... by M. Tijo	117
6- Literary Trends as an international phenomena , by V. Girmonski , tr. by Dr. Ghassan Murtada	137
7- Existentialist Novel , by Michael Kunta , tr. by Dr. Hassan Sahloul	175

Poetry

1- Three Poems by the Chinese Poet Zihing Ling , tr. by	
Yousif al - Mahmoud	189
2- Poems by Darfosh Libyoda , tr. by Hatif al - Jinabi	208
3- From Children's Literature , Popular Poems , tr. by Dr. Wahid Nadir	214

Story

1- Beeches , by O. Henry , Tr. by Dr. Thaer Zin al- Din.....	222
2- As happens in bad Novels , by Heinrich Boell . Transl . by Dr. Abdo Abboud .	232
3- The Memory of Five , by Edwardo Kaliano , tr. by Osama Esber.....	240
4- Selas , The Good Man , H. E. Nats , tr. by Aisa Ismael	257

